LES MOSAÏQUES DE L'ÉGLISE DE SAINTE-CONSTANCE À ROME

Henri Stern

NOUS nous proposons d'étudier les mosaïques qui décorent l'église de Sainte-Constance à Rome. Il ne s'agit pas, loin de là, de documents inconnus ou récemment découverts. Admirées et copiées depuis le XV[e] siècle, ces mosaïques n'ont cessé d'attirer l'attention, d'abord des artistes de la Renaissance, ensuite des archéologues et des historiens d'art. Et pourtant, les travaux qu'on leur a consacrés sont soit assez anciens,[1] soit quelque peu sommaires et négligent nombre de questions qui nous paraissent aujourd'hui essentielles.[2] Aussi est-on assez loin d'une notion claire et précise du contenu et de la signification de ce décor et de la place qu'il occupe dans l'histoire de l'art du Bas-Empire. Pour les uns (De Rossi, Müntz, Wilpert) c'est un décor chrétien dont certaines parties sont purement décoratives, pour les autres (Jubaru, Michel), c'est un décor entièrement profane, mais exécuté pour des chrétiens, et enfin, tout récemment, on a soutenu que c'est le décor bachique d'un mausolée païen qui, bien après sa fondation, a été transformé en église.[3]

Ces divergences s'expliquent en partie par le mauvais état des mosaïques. Ce qui en reste, mises à part deux images dont nous parlerons plus loin, ne contient aucun sujet chrétien. Les parties perdues seulement présentaient des tableaux historiés auxquels on a supposé un contenu chrétien. Si l'on veut interpréter et expliquer ce décor, il faut commencer par ces tableaux.

[1] G. B. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi di pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo* XV, fasc. I (Rome, 1873–1899), a parfaitement tiré au clair la documentation manuscrite concernant Sainte-Constance. Mais le grand archéologue n'a point tenté l'étude ni de l'iconographie ni du style de ces mosaïques. – E. Müntz, "Mosaïques chrétiennes d'Italie," dans *Revue archéologique*, XXXV (1878), p. 355 à 367, en publiant le texte d'une description ancienne des mosaïques dont nous aurons à parler, a fait de nombreuses remarques pénétrantes. – R. Garruci, *Storia dell'arte cristiana*, IV (Prato, 1877), p. 7 à 9, parle de sa découverte d'une aquarelle des mosaïques de la coupole et s'étend ailleurs sur l'iconographie (*ibid.*, I [1881], p. 448 à 455).

[2] F. Jubaru, "La decorazione bacchica del mausoleo di Santa Costanza," dans *Arte*, VII (1904), p. 457 à 468, repris dans l'ouvrage du même sur sainte Agnès, *Sainte Agnès, vierge et martyre de la voie Nomentane* (Paris, 1907). – R. Michel, "Die Mosaïken von Santa Costanza in Rom," dans *Studien über christliche Denkmäler*, XII (Leipzig, 1912) (étude rapide et superficielle). – J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* (Fribourg en Br., 2[e] éd., 1917), p. 272 à 321, est le seul qui ait entrepris une étude qu'il a voulu exhaustive. Mais on sait, malgré les qualités de cet auteur, la manière souvent sommaire et parfois étrangement arbitraire dont il traite des questions délicates. – L. Venturi, dans *Storia dell'arte italiana*, I (1901), p. 228 à 242, fig. 90 à 101, a donné une analyse esthétique pleine de finesse des mosaïques conservées, mais il n'a pas abordé les problèmes iconographiques.

[3] K. Lehmann, "Sta. Costanza," dans *The Art Bulletin*, XXXVII (1955), p. 193 à 196, et "Sta. Costanza, an Addendum," *ibid.*, p. 291.

Il ne nous a pas paru utile, au contraire, d'étudier les mosaïques qui, de nos jours encore, ornent les deux absides latérales à l'Est et à l'Ouest de la rotonde. Elles représentent, l'une le Christ donnant la Loi à saint Pierre, l'autre probablement aussi le Sauveur qui tend la clé au prince des apôtres. On n'est nullement d'accord sur leur date d'exécution ni sur leurs liens avec les autres mosaïques de l'église. Certains critiques les considèrent comme des oeuvres plus tardives, pour d'autres, dont nous partageons l'avis, elles en sont contemporaines. Bien que l'état de conservation précaire rende un jugement très difficile, il est évident qu'elles sont d'un type iconographique qui ne s'accorde aucunement avec les mosaïques de la coupole et du déambulatoire. Qu'elles en soient contemporaines ou non, importe moins pour nous que cette divergence iconographique. Elles sont conçues dans un esprit si différent qu'il paraît permis de les laisser de côté dans une étude des mosaïques de la coupole et du déambulatoire.

Avant d'examiner celles-ci il faut cependant interroger l'histoire de l'édifice. Elle peut offrir des indications sur la première destination et l'usage ultérieur, indispensables pour en comprendre le décor.

I. FONDATION ET PREMIÈRE DESTINATION DE L'ÉGLISE DE SAINTE-CONSTANCE

Peu de monuments ecclésiastiques de l'âge de Constantin peuvent prétendre à une histoire claire de leur fondation. Il n'en est pas autrement de l'actuelle église de Sainte-Constance à la voie Nomentane. Le nom illustre de la fondatrice, une fille de Constantin le Grand, a fait naître des légendes autour de la princesse et autour de l'édifice.

Trois questions se présentent dès qu'on veut entreprendre l'étude de ce monument, sur la personne de la fondatrice, sur la date précise de la construction et sur la destination première.

Quatre textes de base ont trait à ces questions, dont deux à peu près contemporains de l'événement, les deux autres de 150 à 250 ans postérieurs. Les textes tardifs, plus explicites, nous permettent de mieux comprendre les autres. Nous les examinerons d'abord.

Le Liber Pontificalis au pontificat de Silvestre Ier (31/I/314–31/XII/335) dit de Constantin: [4] *Eodem tempore fecit basilicam sanctae martyris Agnae ex rogatu filiae suae* [5] *et baptisterium in eodem loco ubi et baptizata*

[4] *Liber Pontificalis*, éd. L. Duchesne (Paris, 1886), p. 180, 11–12, p. 196 et suiv., et *Monumenta Germaniae historica* (*MGH*), "Gest. pontif. Roman.," I, éd. Th. Mommsen (Berolini, 1898), p. 62, 22 à 63, 24.

[5] Quatre manuscrits, *Vat. lat.* 3764, du XI[e] siècle, l'abrégé Félicien, *Par. lat.* 1451, IX[e] siècle, *Vat. reg. lat.* 1127, IX[e] siècle, *Bern.* 225, IX[e] siècle, intercalent le nom *Constantiae.*

est soror eius Constantia cum filia Augusti a Siluestro episcopo. . . . Donc Constantin aurait construit sur la demande de l'une de ses filles, Constantia, l'église de Sainte-Agnès et à proximité un baptistère où cette fille et une soeur de l'empereur, du nom de Constantia également, auraient été baptisées.

D'après les recherches de L. Duchesne [6] la partie du *Liber Pontificalis* où se trouve ce passage a été rédigée entre 498 et 514, donc 170 à 180 années après les événements racontés; à l'exception, toutefois, des énumérations de fonds territoriaux et de trésors qui seraient basés sur des documents officiels.[7]

L'autre texte est un passage de la *Passio Sanctae Constantiae* (21 janvier) publiée dans les *Acta Sanctorum*.[8] Constantia, fille de Constantin, encore païenne, est couverte de plaies. Sainte Agnès lui apparaît en rêve et lui promet la guérison, si elle se convertit. La princesse se rend incontinent sur la tombe de la sainte; elle y passe la nuit et guérit. Tout le monde s'en réjouit et *Constantia interea patrem et fratres Augustos rogat, ut basilica B. Agnetis construeretur, et sibi hic mausoleum collocari praecepit.* Ce passage et son contexte seraient à placer au VII[e] siècle.[9] Il ne se distingue du précédent que sur un point. Constantia aurait fondé, non pas un baptistère, mais son mausolée.

Les deux autres textes confirment pour l'essentiel ces dires. Ammien Marcellin dans son histoire romaine, écrite au dernier quart du IV[e] siècle, dit en relatant la mort d'Hélène, autre fille de Constantin et épouse de Julien le Philosophe, survenue en 360: [10] *Inter quae Helenae coniugis defunctae suprema miserat Romam in suburbano uiae Nomentanae condenda, ubi uxorque Galli quondam soror eius, sepulta est Constantina.* Cette *Constantina* revient à plusieurs reprises dans le récit d'Ammien Marcellin. Elle est la fille de Constantin, a épousé en 335, en premières noces, Hannibalien, roi du Pont, qu'elle perd en 337. En 351 elle se remarie avec le César Gallus, cousin de Constance II, et meurt en 354 en Bithynie, sur le chemin du retour à Rome. C'est elle qui, selon l'auteur, était enterrée à la voie Nomentane, où, six ans plus tard, Julien a fait déposer Hélène. La forme du nom varie peu dans Ammien Marcellin. Une fois seulement [11]

[6] *Op. cit.*, p. XXXV et suiv.

[7] Sur le lustre, voir *infra*, n. 26.

[8] *Janvier*, II, p. 353 et suiv., éd. de 1863, p. 714 et suiv.

[9] Le reste de l'écrit au début du V[e] siècle. Voir Pio Franchi de' Cavalieri, S. *Agnese nella tradizione e nella leggenda* (Rome, 1899), X[e] supplément de la *Römische Quartalschrift*, p. 52 à 63. Cet auteur a supposé à bon droit que la légende des *Acta Sanctorum* est formée sur celle de Constantin.

[10] XXI, 1, 5.

[11] XIV, 11, 6.

les trois principaux manuscrits écrivent *Constantia*, mais partout ailleurs [12] elle est appelée *Constantina*.

L'identité de cette *Constantina*, malgré la différence du nom,[13] avec *Constantia*, fille de Constantin, mentionnée dans les deux textes précédents ne peut faire de doute selon l'avis de la plupart des savants.[14] Le *suburbanum* de la voie Nomentane où l'épouse de Gallus a été enterrée est de toute évidence le même endroit que mentionnent les textes chrétiens et où aujourd'hui encore, à 4 km de *Porta Pia*, se trouvent l'église de Sainte-Constance et celle de Sainte-Agnès.

Le dernier texte est un acrostiche perdu, mais conservé dans une série de manuscrits.[15] Il était probablement gravé sur une plaque de marbre (au-dessus de l'entrée de l'église de Sainte-Agnès?) [16] et relatait la fondation de la basilique de Sainte-Agnès par une certaine Constantina *Christo dicata*. Nous partageons l'avis du dernier éditeur de ce texte, et de certains de ses devanciers, pour qui l'identité de cette Constantina avec la fille de Constantin est également certaine.[17]

Cet acrostiche permet aussi de trancher la question que pose la forme du nom et qui a donné lieu à des conjectures. De Rossi avait donné la préférence à la forme *Constantia* et proposé d'y voir une fille autrement inconnue de *Constantina* et de Gallus.[18] O. Seeck,[19] et encore récemment E. Sjöquist,[20] l'ont suivi, mais sans présenter des arguments nouveaux. La fille de Constantin qui a fondé Sainte-Agnès a dû s'appeler *Constantina*. L'acrostiche en fait foi.[21]

[12] XIV, 7, 4, 11, 22; 9, 3.

[13] Voir sur cette question *infra*, n. 21.

[14] Pio Franchi de' Cavalieri, *op. cit.*, Jubaru, *op. cit.*, Wilpert, *op. cit.*, F. Herzog, "Zwei griechische Gedichte des 4. Jahrhunderts aus St. Maximin in Trier," dans *Trierer Zeitschrift*, XIII (1938), p. 79 à 120.

[15] Voir sur cet acrostiche A. Ferrua, *Epigrammata Damasiana*, t. II des *Sussidi allo studio delle antichità cristiane* (Cité du Vatican, 1942), no. 71, p. 246 à 250, avec bibliographie.

[16] *Ibid.*, p. 246 et suiv.

[17] *Ibid.*, p. 248 et suiv.

[18] G. B. De Rossi, *Musaici cristiani*, f. 3v.

[19] Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie . . . (RE)*, s.v. *Constantia*, col. 958,62 à 959,39.

[20] E. Sjöquist et A. Westholm, "Zur Zeitbestimmung der Helena- und Constantiasarkophage," dans *Opuscula archaeologica*, I (1935), p. 10.

[21] M. Sjöquist suppose l'existence de deux filles de Constantin, *Constantina* et *Constantia* dont la seconde serait enterrée à Sainte-Constance. — F. Herzog, *op. cit.*, p. 86, explique ce flottement sur le nom par une hypothèse ingénieuse. *Constantia* serait le gentilice des femmes de la famille constantinienne, comme *Flavius* l'était des hommes. — Les textes grecs: *Consul. Const.*, *MGH*, *Chron. min. I*, p. 237; Philostorge, III, 22, 28, IV, 1, VII, 24, 28; Zosime, II, 45; Zonaras, XIII, 8, 4; Pierre le Patrice, frg. 16; Théophane, 445 et suiv. etc., écrivent tous Κωνστάντια en parlant de l'épouse de Gallus, ce qui prouve 1° qu'ils dépendent les uns des autres, 2° que, par une tradition postérieure au IVe siècle, on appelait cette princesse tantôt *Constantia*, tantôt *Constantina*. Deux sources latines, outre celles que nous avons citées, *l'Epitome de Caesaribus*, XIII, 1, et un auteur anglo-saxon de la deuxième moitié du VIIe

F. Savio [22] et F. Herzog pensent que la fondation du groupe architectural Sainte-Constance et Sainte-Agnès n'a peu avoir lieu du vivant de Constantin, contrairement à l'affirmation de nos deux textes hagiographiques. Constantina, fille de Fausta, trop jeune avant son mariage avec Hannibalien en 335 pour entreprendre en son propre nom des constructions aussi importantes,[23] les aurait commencées après la mort de son mari en 337 et s'en serait occupée durant toute la période de son veuvage et de son séjour à Rome, donc jusqu'en 351. Il est en effet séduisant de penser avec F. Herzog que la veuve Constantina, impressionnée par la propagande de saint Athanase en faveur de la vie monastique, aurait fondé une basilique en l'honneur d'une sainte qui était le modèle même d'une dame noble, consacrée à Dieu. Elle aurait joint à cette fondation une maison de retraite pour les dames de l'aristocratie romaine dont l'existence est attestée depuis le début du VIe siècle. L'expression *Christoque dicata* de l'acrostiche conviendrait parfaitement à l'état d'une veuve qui se serait temporairement retirée du monde.[24]

L'étude architecturale de Sainte-Constance révèle des *repentirs.* La petite tour au-dessus du déambulatoire face à l'entrée et les petites lucarnes de ce déambulatoire, tout en appartenant à la construction originelle, ne semblent pas avoir été prévues dans le plan initial.[25] On pourrait en conclure à deux phases de la construction dont l'une serait à placer entre 337 et 351, l'autre après la mort de Constantina en 354, mais avant 361, date du décès de Constance II qui, seul parent proche de la défunte, aurait pu prendre soin de l'église.

Il est difficile de se prononcer sur la destination première de l'édifice. Les deux textes chrétiens se contredisent, le *Liber Pontificalis* parle d'un baptistère,[26] les *Actes* de sainte Agnès, d'un mausolée. Ammien Marcellin

---

siècle, saint Adhelme, qui commente les *gesta* de sainte Agnès, *Patrologie latine* de Migne (*PL*), LXXXIX, col. 146 et suiv. et *MGH*, *Auctores antiquissimi*, XV, 1 (1913), p. 299, 15–17, 302,10 et suiv., XV, 2 (1914) *Carmen*, p. 437, écrivent *Constantina.* – H. Grégoire et P. Orgels, "S. Gallicanus, consul et martyr" dans *Byzantion*, XXIV (1954, paru en 1956), p. 584, n. 1 et p. 590, n. 1, ont pris position dans le même sens que nous sur cette question. Le plus ancien manuscrit des *Actes* de Gallicanus donne la leçon *Constantina.*

[22] F. Savio, "Constantina, figlia dell' imperatore Costantino Magno e la basilica di S. Agnese a Roma," dans *Atti dell'Accademia delle scienze di Torino*, XLII (1906/1907), p. 659 à 669, 732 à 741.

[23] Nous ignorons en fait sa date de naissance. Fausta, sa mère, s'est mariée avec Constantin en 307.

[24] Voir sur cette expression dans laquelle on a cherché, à tort, une allusion à l'état virginal de la fondatrice, A. Ferrua, *op. cit.*, p. 249.

[25] M. Stettler, "Zur Rekonstruktion von S. Costanza," dans *Römische Mitteilungen*, LVIII (1943), p. 84.

[26] Et il mentionne parmi le mobilier liturgique, donné à cette église, un lustre en or, destiné aux fonts baptismaux, *lucerna aurea nixorum XII, super fontem, pens. lib. XV.* Pour

offre cependant une forte présomption en faveur du mausolée. Il serait surprenant que deux princesses impériales fussent enterrées dans un *baptistère*, construit par l'une d'elles peu de temps avant sa mort, alors qu'il est tout à fait normal de les voir inhumées dans un *mausolée*, édifié à cet effet dans une propriétè suburbaine.[27]

Les faits archéologiques ne sont pas davantage en faveur du baptistère. Le P. Garrucci,[28] suivi par De Rossi,[29] avait cru trouver les restes d'une cuve baptismale sous le pavé au centre de la rotonde, mais des sondages ultérieurs n'ont pas confirmé cette opinion.[30] Et nous verrons que l'iconographie des mosaïques de la coupole et du déambulatoire ne correspond pas non plus à celle d'un baptistère.

Enfin, si le célèbre sarcophage en porphyre, qui contenait sans doute les restes des deux princesses, se trouvait à l'origine sous la tourelle, à cheval sur le déambulatoire et la salle centrale (d'où il a été enlevé en 1256), ce serait la preuve que cette tourelle avait été construite *pour* le sarcophage.[31] Dans ce cas la destination première de l'édifice comme mausolée serait évidente, du moins à partir de la seconde phase de la construction.

Une difficulté subsiste cependant. Le *Liber Pontificalis* est formel dans l'affirmation que la fille de Constantin avait fondé un *baptistère*, non pas

---

L. Duchesne (*op. cit.*, p. CXLVIII et suiv.) l'énumération de ces trésors est tirée d'un document d'époque constantinienne. Mais la mention de ce lustre ne saurait suffire à prouver le bien-fondé du texte qui parle du baptistère. Il peut s'agir de fonts qui se trouvaient dans l'église Sainte-Agnès elle-même, ou bien cette énumération peut être postérieure à Constantin, voir Th. Mommsen, *op. cit.*, p. XXVII.

[27] L'inhumation dans les baptistères n'était pas, il est vrai, exceptionnelle au IVe et au Ve siècle, cf. *Reallexikon für Antike und Christentum*, s.v. *Baptisterium*, col. 1166 (F.-W. Deichmann). Mais dans notre cas, il s'agit de membres de la famille impériale, pour qui l'enterrement dans un mausolée était on peut dire de rigueur.

[28] *Storia dell'arte cristiana*, I, p. 448 et suiv.

[29] *Musaici cristiani*, f. 2vo et suiv.

[30] D'après J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 276, n. 2, des recherches entreprises par A. Muñoz en 1912 n'avaient pas donné de résultat. La "cuve" aurait été un four à chaux, aménagé pendant la construction. — G. de Angelis d'Ossat, qui a entrepris des sondages en 1938, lors de l'enlèvement du décor baroque, n'a pas non plus trouvé trace de cette cuve; voir la note de cet auteur, "Roma, chiesa di Santa Costanza," dans *Palladio* (1940), p. 44 et suiv. — L'opinion de E. Sjöquist, exprimée dans "Studi intorno alla Piazza del Collegio romano," dans *Opuscula archaeologica*, IV (1946), p. 144 à 146, que Sainte-Constance était d'abord baptistère, parce que de plan circulaire comme le premier baptistère du Latran, nous semble peu fondée. Les mausolées de plan circulaire, païens et chrétiens, ne manquent pas.

[31] Voir sur cette question A. Prandi, "Osservazioni su Santa Costanza," dans *Rendi Conti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, XIX (1942/43), p. 281 et suiv., en particulier p. 295 et suiv. L'auteur a montré que le sarcophage se trouvait avant 1256 à l'endroit indiqué, sous l'arcade devant la tourelle, à cheval sur le déambulatoire et la salle centrale. C'est l'endroit où l'on voit encore de nos jours une grande plaque de granit rose, scellée dans le pavé, qui a les dimensions exactes du sarcophage. Pour nous elle se trouve sur l'emplacement primitif du sarcophage. M. F.-W. Deichmann pense, au contraire (communication verbale), qu'elle a été déplacée, car les plaques de marbre qui l'entourent sont brisées.

un *mausolée.* F. Jabaru,[32] suivi par J. Wilpert,[33] a proposé la solution suivante du problème. L'indication du *Liber Pontificalis* correspondrait à l'état réel des choses au moment de la rédaction de ce texte (entre 498 et 514). Le mausolée aurait été baptistère dans le premier quart du VIe siècle. Mais il l'aurait été déjà cent ans plus tôt, puisque le pape schismatique Boniface avait célébré le baptême des Pâques de 419 "selon la coutume," dans l'église de Sainte-Agnès,[34] solennité qui a dû avoir lieu dans le mausolée. Celui-ci aurait donc été baptistère pendant au moins un siècle, une sorte de succursale du baptistère de Latran.

On pourrait admettre cette hypothèse en la modifiant sur un point. Boniface était pape schismatique. De même, au moment de la rédaction du paragraphe du *Liber Pontificalis* qui concerne Sainte-Constance, un schisme important avait éclaté entre les papes Laurent et Symmaque (498–514). Or, la question du baptême, prérogative épiscopale par excellence, jouait un rôle capital dans ces luttes.[35] Et certains savants pensent que la situation était semblable à Rome en 357.[36] Un pape schismatique, Félix, siégeait dans la capitale. Son adversaire, Libère, chassé en 353, serait revenu au début de l'année 357 dans les environs de la Ville et aurait célébré le baptême des Pâques de cette année à Sainte-Agnès.[37] Par la force des circonstances Sainte-Constance aurait donc été baptistère *extra muros* presque depuis ses débuts en servant aux papes chassés de Rome,

[32] F. Jubaru, *op. cit.*, p. 223 et suiv. Les arguments archéologiques de l'auteur ont peu de poids. Ils sont tirés des mosaïques des deux absides latérales et d'une autre, trouvée derrière la tour sur les voûtes de la niche, qui représentait un chrisme sur fond étoilé; voir G. B. De Rossi, dans *Bullettino di archeologia cristiana* (1880), p. 62, et le même dans *Musaici cristiani, loc. cit.*, f. 9[vo] (cf. Armellini, *Il cimitero di S. Agnese* [Rome, 1880], p. 364).

[33] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 283.

[34] *Liber pontificalis*, éd. Duchesne, I, p. 227.

[35] L. Duchesne, *op. cit.*, p. CXXII, pense que les *gesta Liberii*, où il est longuement question du baptême de Pâques, ont été rédigés au début du VI[e] siècle, précisément dans l'intention de prouver par un précédent historique que le baptême par le pape était valable, même s'il était célébré en dehors de Rome et du Latran.

[36] F. Herzog, *op. cit.*, p. 105 et suiv.

[37] Herzog pense que Libère avait été rappelé en cette année par le parti de Nicée pour célébrer le baptême de Pâques (30 mars) à Sainte-Agnès où il avait beaucoup d'attaches (*Liber pontificalis*, éd. Duchesne, I, p. 208, 4 et suiv.: *Hic Liberius ornavit de platonis marmoreis sepulcrum Sanctae Agnae martyris*) et où il aurait séjourné avant de faire son entrée solennelle à Rome le 2 août 358. L. Duchesne, *ibid.*, p. 208, n. 10, conteste l'historicité du récit sur le passage de Libère à Sainte-Agnès; il est en effet dit, que Libère avait été accueilli par *Constantia*, fille de Constantin, alors que celle-ci était morte depuis trois ans. Herzog, *op. cit.*, p. 102, propose une hypothèse séduisante pour résoudre cette difficulté. Il faudrait lire *Helena* au lieu de *Constantia.* Cette seconde fille de Constantin se trouvait en effet en 357 à Rome. Rien de plus naturel pour elle que de résider dans sa propriété suburbaine de la voie Nomentane qu'elle aurait héritée de sa soeur et où elle fut enterrée quatre ans plus tard. Elle y aurait accueilli le pape Libère et se serait employé à sa réhabilitation auprès de Constance II, son frère.

sans pour autant avoir été fondé comme tel et sans jamais avoir été une succursale du Latran.

Les mosaïques des absides latérales et celle de la niche du fond [38] auraient été exécutées pour marquer cette destination de l'édifice.

Nous arrêtons là des hypothèses que nous sommes hors d'état de vérifier. Un fait nous paraît acquis: Sainte-Constance a été fondée comme mausolée, non point comme baptistère.

II. LES MOSAÏQUES DE LA COUPOLE

Le décor primitif de ce mausolée s'étendait sur les parois et la coupole de la salle centrale et sur les voûtes du déambulatoire. Seules les mosaïques de ces dernières sont conservées. Celles de la coupole et de la tourelle ainsi que les incrustations des murs en porphyre rouge et vert et en marbre jaune ont disparu, remplacées en 1620 par un décor baroque, peintures et stucs, qui, de son côté, a été enlevé en 1938. Aussi la salle centrale se présente-t-elle de nos jours dans un dépouillement sévère.

L'unité de conception de ce décor était remarquable.[39] La division du plan circulaire en douze secteurs était rigoureusement maintenue dans les incrustations et dans les mosaïques: aux douze travées du déambulatoire correspondaient autant de secteurs de la coupole. Partant du sommet douze candélabres, formés par des touffes d'acanthe et des personnages, descendaient jusqu'à la naissance de la voûte où une scène marine, peuplée de génies ailés, ceignait le tambour. Entre chaque paire de candélabres deux tableaux historiés se superposaient: deux rangées, de douze tableaux chacune, couraient tout autour de la coupole.

Ce décor, détruit il y a plus de trois siècles, nous est connu par des dessins et par une description. Nous essaierons de montrer que ces dessins et cette description suffisent pour une étude de l'iconographie et même, jusqu'à un certain point, du style.

Trois copies des mosaïques de la coupole sont conservées: deux dessins par des artistes italiens de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle, et une aquarelle par un Portugais, Francesco d'Ollanda, des années 1538/40 (fig. 1).[40] Nous montrerons d'abord que les dessins italiens, l'un à l'Escurial

[38] Voir *supra*, p. 160.

[39] A. Schmarsow, *Der Kuppelraum von S. Costanza und der Lichtgaden altchristlicher Basiliken* (Leipzig, 1904), a étudié ces incrustations et en a relevé l'importance; voir *infra*, p. 209.

[40] Le recueil d'Ollanda qui contient cette aquarelle se trouve dans la Bibliothèque de l'Escurial, ms. 28–I–20; il a été publié par E. Tormo, *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda* (Madrid, 1940). Notre aquarelle, f. 27vo, et pl. A et B, est étudiée p. 124 à 131. On y trouvera une bibliographie assez sommaire. Cette aquarelle a été retrouvée et identifiée par R. Garrucci, voir *infra*, appendice I.

(fig. 2),[41] d'un artiste anonyme, l'autre aux Offices de Florence (fig. 3) [42] dû à Antonio da San Gallo l'Ancien, frère de Giuliano, sont copiés sur le même modèle, mais que l'aquarelle d'Ollanda est prise sur le vif.

Les dessins italiens (fig. 2 et 3) comprennent exactement le même secteur de la scène marine, limité à gauche par un petit amour au trident, debout sur un radeau, à droite par une barque à voile qui transporte deux amours. Ollanda inclut à gauche la moitié d'une autre travée, tandis qu'à droite il s'arrête avant la barque dont il ne donne qu'un pan de voile.

Les détails de la scène marine qui se développe entre ces deux limites extrêmes, presqu'identiques dans les dessins italiens, diffèrent de celui d'Ollanda sur des points importants. Les Italiens omettent l'amour agrippé à un canard dans le fond, deux canards au-dessus de la barque du milieu, deux autres qui surgissent de derrière le rocher à droite, la palissade en demi-cercle dans l'eau, et enfin les animaux de mer qui se sont posés sur les rochers. Notons cependant que l'anonyme de l'Escurial est en général plus méticuleux qu'Antonio da San Gallo. Il rend l'un des deux poissons sous la barque du milieu que donne Ollanda, mais qu'omet San Gallo, et le canard vu de face à droite qui, sous la plume de son confrère, est devenu un poulpe aux formes vagues. Peut-on en conclure que le dessin d'Antonio a été copié sur le sien? Certes non. San Gallo a indiqué, quoique rapidement, la gaule de l'amour allongé à plat ventre sur le rocher de droite et, par un trait, l'instrument de pêche (gaule ou trident) de l'amour dans la barque qui attaque un poulpe. Or ces détails se retrouvent dans l'aquarelle d'Ollanda, appartiennent donc à l'original. Il est clair que les deux artistes italiens ont copiés un seul et même modèle.

On ne sait exactement à qui l'attribuer. H. Egger a montré qu'une partie considérable du recueil 28–II–12 de l'Escurial, auquel appartient le dessin de l'anonyme, a été pris sur des originaux de Domenico Ghirlandaïo.[43] Il n'est pas impossible que le modèle de nos deux dessins soit aussi l'oeuvre de cet artiste qui, en 1491, a séjourné à Rome et relevé de nombreux monuments antiques.[44]

[41] *Escurial*, 28–II–12, publié par H. Egger, *Codex Escurialensis* (Vienne [Autriche], 1906), p. 11 et suiv., f. 4vo (pl.).

[42] Florence, Offices, Cabinet des estampes, no. 7842A, codex Gaddi-Campello-Geymüller. Ce dessin a été publié pour la première fois par H. von Geymüller, "Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la famille des San Gallo," dans *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, XLV (1884), p. 223 à 252, en particulier p. 233. – Cf. N. Ferri, *La raccolta Geymüller-Campello recentemente acquistata dello Stato per la R. Galleria degli Uffizi*, et A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi*, 4 vols., (Rome, 1914–1922) I, pl. 79, fig. 142.

[43] H. Egger, *loc. cit.*

[44] M. W. Lotz, "Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance," dans *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VII (1956), p. 218 et suiv.,

L'aquarelle d'Ollanda a été exécutée à Rome lors de son séjour de 1538/40, comme la plupart des dessins de son recueil. Nos trois copies représentent donc deux documents de première main. Ils sont d'autant plus précieux, que les scènes narratives placées dans le même cadre sont complètement différentes dans l'une et dans les autres. Ollanda illustre quatre sujets dans la rangée inférieure, l'anonyme de l'Escurial en donne deux autres et un troisième dans la rangée du haut. A. da San Gallo n'a rendu que l'une des scènes du bas de son modèle, qu'il a déplacée vers la droite, et il semble avoir modifié celle du haut.[45] L'explication de ces divergences est simple: Ollanda et l'*Anonyme* [46] ont copié la même partie du cadre, sans doute la seule encore lisible. Mais chacun y a inscrit des scènes différentes, celles qu'il jugeait les plus intéressantes. Peut-être Ollanda, plus consciencieux que l'*Anonyme*, les a-t-il reproduites dans leur entourage exact. Nous sommes dans l'impossibilité de le dire.

Donc, quatre sur douze travées du cadre, six scènes narratives de la rangée inférieure et deux du haut, ont été dessinées. A ces copies s'ajoute une description minutieuse par un archéologue romain, Pompeo Ugonio, qui, à trois reprises, le 1er et le 3 octobre 1594, et quatorze ans plus tard, le 20 novembre 1608, est revenu à Sainte-Constance. Un manuscrit de sa main à la Bibliothèque municipale de Ferrare [47] contient le résultat de ses observations.[48] Il décrit *neuf* scènes de la rangée inférieure dont les six de nos dessins, et l'une du haut, celle de l'anonyme de l'Escurial. Son texte est accompagné de quelques croquis maladroits, mais très utiles pour vérifier — et pour confirmer — la fidélité de nos dessins.

Notons un dernier fait qui parle en faveur de cette fidélité. Pour les artistes du XVe et du XVIe siècle, ces mosaïques étaient des oeuvres païennes et l'église, un ancien temple de Bacchus, ce dont les légendes de leurs dessins font foi. Ugonio, au contraire, était convaincu du caractère chrétien de ce décor.[49] Néanmoins, sa description s'accorde à quelques

---

vient de se prononcer pour Raphaël comme auteur du modèle de deux dessins de ce recueil. L'un est une vue de l'intérieur de Sainte-Constance dont il existe un double de la main d'Antonio da San Gallo (Florence, Offices, 7835A). Nos deux dessins italiens seraient-ils copiés également d'après Raphaël? Nous laissons aux spécialistes le soin de décider. La chose serait importante car elle nous obligerait de descendre la date de ces dessins d'une vingtaine d'années.

[45] Voir *infra*, p. 180.

[46] Nous désignons par *Anonyme* l'auteur inconnu du *modèle* des deux dessins italiens.

[47] Ms. 161, N.C.6, f. 1103 à 1110.

[48] Il a été publié par E. Müntz, "Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie," dans *Revue archéologique*, XXXV (1878), p. 355 à 367. A compléter par J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 12, fig. 1, p. 285, fig. 87, p. 288, fig. 88, p. 292, fig. 89, p. 317, fig. 98.

[49] Voir sur les opinions d'Ugonio et de Bosio, Müntz, *op. cit.*, p. 357.

détails près, avec les dessins. Il n'y a pas de meilleure preuve pour l'exactitude des uns et de l'autre.

Nous commencerons par l'étude de ceux d'entre les tableaux narratifs qui n'offrent point ou peu de difficultés à l'interprétation, et nous examinerons ensuite ceux qui paraissent obscurs ou incompréhensibles. La base de notre description sera le dessin d'Ollanda, à moins d'indication contraire.

1. LES SUJETS CHRÉTIENS

a. Suzanne et les vieillards

La troisième scène de l'aquarelle d'Ollanda, en comptant de gauche, représente au centre, dans le fond, un homme en toge, assis de face sur un siège surhaussé à cinq marches (fig. 1). Au premier plan à gauche, une femme debout, de face, voilée, vêtue d'une large dalmatique dorée à *clavi* rouges, présente de la main gauche un livre ouvert et lève l'autre main, la paume tournée vers l'extérieur. A droite trois hommes s'en vont en direction du cadre. Deux sont vêtus de la toge, du troisième on ne voit que la tête. L'un des deux premiers semble poser la main sur l'épaule de celui qui le précède. Dans le fond une architecture limite la vue.

Ugonio a vu dans cette scène l'épisode final de l'histoire de la chaste Suzanne, raconté au chapitre XIII du livre de Daniel.[50] Une comparaison de la mosaïque avec les scènes de cette histoire, représentées sur des sarcophages contemporains, prouve la justesse de son observation.[51]

Aucun de ces sarcophages ne donne, il est vrai, une scène identique. On y trouve ou bien Daniel condamnant les vieillards, ou bien, plus fréquemment, Suzanne debout dans son jardin au moment où surviennent ses persécuteurs, ou lorsqu'ils sont emmenés au supplice.

Le mosaïste a condensé cette histoire édifiante dans l'épisode où Daniel prononce sa sentence. Les vieillards sont arrêtés tandis que Suzanne témoigne par son attitude de l'heureuse intervention divine.

[50] Voici le texte de sa description (Müntz, *op. cit.*, p. 366): *In arcu cernitur gravissimi aspectus matrona, procerae staturae, aurea veste induta cum fascia quadam leoniti coloris ad terram a collo descendente; caput autem et collum usque ad pectus involuta albo quodam panno seu velo. Dexteram apertam extendit, laeva vero librum apertum tenet scriptum, in quo tamen* (!) *legi non potest. Ante eam sedet quidam juvenis in sublimi sede ante quoddam aedificium, manusque ita extendit* (?), *ut concionari videatur. Indicti autem aedificii porta, quae est retro, hunc juvenem, videtur . . . unus stare, duoque ante ipsum quasi fugere a facie* (?) *puellae. Et hi sunt quantum apparet, senes, quare facile hanc crediderim Danielis, Susannae et duorum senum amantium, seu amentium, historiam . . .* (suit le croquis).

[51] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 306, a suivi Ugonio, alors que R. Garrucci, *op. cit.*, I, p. 454, voit, à notre surprise, dans cette scène le Christ et à ses pieds l'Eglise et les apôtres.

Daniel assis de face sur un tribunal à quatre marches, levant la main droite, mais tenant le *volumen* dans l'autre main, figure sur un sarcophage romain qu'on date des années 330 à 340 (fig. 4).[52] A côté de lui, Suzanne se tient debout, et aux deux extrémités on voit deux fois les vieillards. Le costume de Suzanne est toujours celui de notre mosaïque: elle apparaît en matrone romaine, voilée, en dalmatique à larges manches.

Mais il est un détail de la mosaïque qui est d'un intérêt capital pour notre recherche. *Suzanne tient un codex ouvert.* Quelle en est la signification? Le livre de Daniel, au chapitre XIII, ne fait aucune allusion à cet attribut, qui ne semble donc point justifié par le texte sacré. Il revient cependant, quoique sous une forme différente, sur deux sarcophages, l'un d'Arles (fig. 5),[53] l'autre de Cahors qui est perdu.[54] Suzanne lit dans un *rouleau* pendant que les vieillards l'approchent. Sur un troisième sarcophage, au Latran (fig. 6),[55] un attribut semblable, une *capsa*, récipient pour les volumes, est posé à ses pieds, tandis que sur sa droite l'un des vieillards, caché derrière un arbre, l'espionne. Tous ces sarcophages appartiennent approximativement au milieu ou au troisième quart du IVe siècle.[56]

Mais il en est un dernier sur lequel Suzanne est la véritable réplique de la nôtre, celui de Gérone en Espagne, et qui se place à la même époque (fig. 7).[57] Vêtue comme dans la mosaïque, la jeune femme se tient debout entre deux arbres. Surprise par les vieillards, elle tourne la tête légèrement vers sa gauche, lève la main droite, la paume tournée vers l'extérieur, et tend de la gauche baissée un objet carré, divisé par un trait vertical en deux parties égales. Wilpert l'appelle un petit écrin, *scrignetto*,[58] H.-I. Marrou y voit des tablettes fermées ou un écritoire.[59] Ni un écrin, ni un écritoire ou des tablettes ne se justifient par d'autres représentations de Suzanne ou par le texte sacré. Au contraire, la parenté extrêmement étroite entre Suzanne de ce relief et celle de Sainte-Constance nous autorise à considérer cet objet comme un *codex ouvert*, qui, de toute évidence, aura la même signification que le *volumen* ou la *capsa* des images citées.

Wilpert en a donné l'explication, en se basant sur les images d'orantes

[52] G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, planches, II (Rome, 1932), pl. CLXXXXVI, 2.

[53] F. Benoît, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* (Paris, 1954), no. 44, avec bibliographie.

[54] G. Wilpert, *I sarcofagi*, texte, II, p. 254, et E. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (Paris 1886), p. 71.

[55] G. Wilpert, *op. cit.*, II, pl. CLXXXXVII, 4.

[56] F. Benoît, *op. cit.*, les date de 350 environ.

[57] G. Wilpert, *op. cit.*, II, pl. CLXXXXVI, 1; *Ars Hispaniae*, II (Madrid, 1947), p. 198, fig. 196.

[58] *Ibid.*, II, texte, p. 252.

[59] H.-I. Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ (Grenoble, 1937), p. 138, n. 3.

qui tiennent un *volumen* ou un codex, ou qui ont une *capsa* comme attribut.[60] Le livre ou le rouleau entre les mains de Suzanne signifie l'enseignement de la parole divine que ses parents lui firent donner: *Parentes enim illius, cum essent iusti, erudierunt filiam suam secundum legem Moysi.*[61] Mais on peut préciser davantage. Saint Jérôme dans son commentaire au livre de Daniel, rédigé entre 406 et 408, donne l'explication suivante de ce passage: *Hoc utendum est testimonio ad exhortationem parentum, ut doceant iuxta legem Dei sermonemque diuinum, non solum filios, sed etiam filias suas.*[62] Ce texte est comme une paraphrase de nos images. Suzanne est le modèle de la fille de bonne naissance, adonnée à l'étude des Écritures sacrées, et qui en tire le bénéfice qu'on sait. Le livre dans sa main est comme le signe et le symbole de sa foi.

Si le livre entre les mains de Suzanne est emprunté à l'image de l'orante, l'iconographie tout entière de ce tableau est inspirée par une scène de tribunal. Une fresque de la catacombe d'Hermès, de la deuxième moitié du IVe siècle, présente une composition tout à fait analogue: [63] le juge assis au centre, sur un tribunal à marches, face au spectateur, comme Daniel de la mosaïque; à gauche, également de face, une femme voilée, debout dans l'attitude de Suzanne, mais sans tenir un livre; aux deux extrémités deux hommes. D'après Wilpert, ce serait la défunte devant le Christ juge, assistée par deux saints. Quoiqu'il en soit, la parenté étroite de cette fresque du IVe siècle avec la scène de Suzanne confirme encors la fidélité de la copie d'Ollanda.

Nos rapprochements des textes et de l'image nous ont offert deux résultats également intéressants. L'identification de cette scène ne peut souffrir de doute. Et la brève apparition de l'iconographie de Suzanne tenant un livre, limite la date d'exécution de la mosaïque à un laps de temps très court. On s'est plu récemment à attribuer celle-ci au Ve, voire même au VIe siècle.[64] Or c'est vers le milieu du IVe siècle que cette iconographie semble être à la mode, sans doute à Rome, et c'est à ce moment que la mosaïque a dû être exécutée. Son appartenance au décor initial de l'édifice paraît certaine.

[60] G. Wilpert, *loc. cit.* – H.-I. Marrou, *op. cit.*, a étudié de près le sens de cet attribut. Il en arrive à la conclusion que dans les oeuvres chrétiennes il signifie, dans la plupart des cas, l'étude des Écritures.

[61] Daniel, ch. XIII, 3.

[62] *Comment. ad Danielem*, XIII, 3, *PL*, XXV, col. 580B.

[63] J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms* (Fribourg en Br., 1903), pl. 247, p. 394 et suiv.

[64] K. Lehmann, *op. cit.*, p. 193.

b. Le sacrifice de Caïn et d'Abel

La scène suivante présente de prime abord quelques difficultés à l'interprétation.

Le mosaïste a montré un homme assis de face, au centre, sur un siège bas, vêtu de la toge (fig. 1). A sa gauche, coupé par la marge sur l'aquarelle d'Ollanda, se tient un homme debout en tunique courte, tourné vers lui et qui porte un petit animal sur ses bras. En face de lui, un autre, vêtu de même et également tourné vers l'homme assis, semble jouer du violon. Ugonio, qui n'a pu distinguer clairement cette scène, parle, à notre surprise, d'un champ de blé et de moissonneurs.[65] Il est vrai que déjà 60 ans plus tôt, Ollanda non plus n'avait pu voir tous les détails de ce tableau: le violon est un anachronisme évident.[66]

Garrucci et De Rossi ont, à notre sens, donné une explication correcte de cette scène.[67] C'est Caïn et Abel, offrant leurs sacrifices à Dieu. Selon *Genèse*, ch. IV, 3 à 5, les deux frères présentaient l'un un agneau, premier né de ses troupeaux, l'autre la prémice de la moisson. Mais Dieu repoussa l'offrande de Caïn qui n'avait pas choisi la meilleure part pour le Seigneur. Ollanda n'a évidemment pas compris le sujet. Le violon doit être remplacé par une botte d'épis, attribut habituel de Caïn dans cette scène. C'est cette botte d'épis qui aurait suggéré à Ugonio son idée des moissonneurs.[68]

La scène, absente des peintures des catacombes, est relativement fréquente sur les sarcophages. Le monument le plus ancien qui la présente peut dater du premier quart du IVe siècle (fig. 8, à gauche).[69] Elle y prend

[65] E. Müntz, *op. cit.*, p. 366: *Arcus XI male discernitur. Videtur autem esse velut campus spicarum et quidam metuentes.*

[66] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 307, trouve un désaccord si flagrant entre la description d'Ugonio et le dessin d'Ollanda (nous verrons que ce désaccord n'est pas si considérable) qu'il ne voudrait pas les rapporter à la même scène. Ollanda aurait transporté à cet endroit une scène qui se trouvait ailleurs dans le cycle. Cette hypothèse soulèverait une autre difficulté, plus grave. Ugonio décrit fidèlement *neuf* images, encore existantes de son temps, mais ne mentionne pas celle de Caïn et d'Abel; elle aurait donc complètement disparu en l'espace de 55 ans. C'est peu probable. Enfin, Ollanda donne les scènes de son aquarelle dans la même séquence qu'Ugonio, chez qui "les moissonneurs" suivent le tableau de Suzanne.

[67] R. Garrucci, *op. cit.*, I, p. 454, G. B. De Rossi, *Musaici cristiani*, f. 7ro.

[68] Déjà R. Garrucci, *loc. cit.*, a expliqué ainsi l'erreur d'Ugonio.

[69] Latran, no. 193, G. Wilpert, *I sarcofagi*, II, pl. CLXXXVI, 2, provenant du cimetière de Sainte-Lucine. — Wilpert, *ibid.*, texte, II, p. 259, fait remonter l'origine de l'iconographie de Caïn et d'Abel au début du IIIe siècle. C'est à cette époque qu'il attribue le sarcophage du Louvre, I, pl. CXVI, 1, et le fragment trouvé à Saint-Sébastien, II, pl. CLXXXVI, 1 (fig. 9). Or ces attributions sont intenables. Les deux sarcophages ne peuvent être antérieurs à la deuxième moitié du IVe siècle. M. Lawrence, dans *The Art Bulletin*, XIV (1932), p. 157, et A. C. Soper, *ibid.*, XIX (1937), p. 193, ont adopté la date que nous indiquons sans même discuter l'opinion de Wilpert. Il faut noter que le sarcophage du Louvre est très restauré. C'est par exception et dans un seul cas, sauf erreur, celui du sarcophage de Latran no. 193 (fig. 8), que Caïn apporte des fruits au lieu des épis.

la forme qu'elle conservera pendant 50 ou 60 ans: Dieu, assis sur un rocher, barbu dans la plupart des cas, vêtu de la toge, est vu de profil ou de trois quarts et tourné vers les deux frères qui, en tunique courte, de profil aussi, apportent leurs dons.[70]

Si la présentation de profil est plus fréquente, celle de face, comme sur notre mosaïque, se trouve sur un sarcophage de Fermo en Italie, de la deuxième moitié du IVe siècle (fig. 10),[71] et dans la copie d'une fresque de l'ancienne basilique de Saint-Paul-Hors-Les-Murs, attribuée au Ve siècle (fig. 11).[72] Sur cette copie, Dieu, barbu comme sur la plupart des sarcophages, apparaît dans les nuages au-dessus d'un autel. Abel à gauche et Caïn à droite tendent leurs offrandes. L'identification de la scène est assurée, non seulement par l'iconographie, mais aussi par l'emplacement du tableau dans le cycle, entre le travail d'Adam et d'Ève et le meurtre d'Abel par Caïn.

L'image de Sainte-Constance se place à mi-chemin entre les reliefs des sarcophages et la peinture de Saint-Paul-Hors-Les-Murs.

c. Le sacrifice d'Élie

Suzanne et le sacrifice de Caïn et d'Abel appartiennent tout particulièrement à l'iconographie romaine; un autre sujet du cycle, au contraire, est unique dans l'art chrétien de Rome.

Le tableau ne nous est conservé que par les deux dessinateurs italiens et par la description et un croquis d'Ugonio. Celui-ci dit: "Au-dessus de la première arcade est un autel, sur lequel est placé un taureau, entouré de flammes. Et le feu descend du ciel sur l'autel. A droite se tient debout un prêtre ou prophète, derrière lequel on voit le contour d'un temple, à gauche devant l'autel, la foule du peuple. Cette histoire paraît être prise dans le IIIe livre des Rois, au chapitre, où Élie, après avoir placé le taureau sur l'autel, implore Dieu d'envoyer le feu céleste pour confondre les prêtres de Baal.

[70] P. Styger, *Die altchristliche Grabeskunst* (Munich, 1927), p. 109 et suiv., s'est refusé à reconnaître dans cette scène le sacrifice de Caïn et d'Abel. Il y cherche un épisode de quelque apocryphe inconnu. L. De Bruyne, dans *Rivista di archeologia cristiana*, XXVI (1950), p. 110, lui oppose des arguments qui ne sont que partiellement convaincants. Mais la fresque perdue de Saint-Paul-Hors-Les-Murs, du Ve siècle, (voir ci-après) prouve à l'évidence que c'est bien le sacrifice de Caïn et d'Abel qui est représenté sur les sarcophages.

[71] G. Wilpert, *I sarcofagi*, I, pl. CXVI, 3.

[72] Voir J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasilika in Rom* (Berlin-Vienne, 1918). Les fresques de Saint-Paul-Hors-Les-Murs ont été copiées en 1634. Ces aquarelles se trouvent dans un codex de la Bibliothèque vaticane, le *Barb. lat.* 4406, l'image du sacrifice de Caïn et d'Abel, f. 31. D'après Garber, p. 57 et suiv., une partie des fresques copieés étaient les originaux du Ve siècle, d'autres, dont la nôtre, avaient été refaites sur les originaux par P. Cavallini entre 1270 et 1279. Ce peintre, tout en modifiant certains détails, aurait respecté fidèlement l'iconographie ancienne.

Cependant le bovidé d'Élie était découpé, alors que celui-ci est entier. Mais tout est permis aux peintres." [73]

L'anonyme de l'Escurial donne les éléments essentiels de la scène décrite (fig. 2). Le prêtre ou prophète en toge à gauche lève la main droite comme pour témoigner du feu céleste qui tombe sur un bovidé, recroquevillé sur l'autel. A droite se tiennent quatre personnages, "la foule," et derrière l'autel, à gauche, un homme en tunique courte, peut-être un servant. Dans le fond, les contours d'un édifice.[74] Le croquis d'Ugonio (fig. 12) ne s'écarte de ce dessin que sur un point: le bovidé sur l'autel, au lieu d'être tourné vers la droite, la tête baissée face au spectateur, est redressé vers la gauche.

Qu'on ait hésité, malgré l'évidence de l'image, à admettre l'explication d'Ugonio ne peut surprendre. Cette scène est inconnue dans l'art paléochrétien et ne se trouve qu'à partir du Xe siècle dans des manuscrits mozarabes.

La découverte des freques de la synagogue de Doura, qui datent du deuxième quart du IIIe siècle, doit mettre fin à ces hésitations. On y reconnaît, parmi de nombreux autres épisodes bibliques, une scène qui, si elle n'est pas exactement la même que la nôtre, s'en approche néanmoins au point que l'identité des deux sujets est hors de doute. L'épisode de la prière d'Élie sur le Mont Carmel est raconté en deux tableaux.[75] On voit d'abord les prêtres de Baal debout aux côtés de l'autel, dans la vaine attente du feu céleste (fig. 13). Un serpent attaque Hiel, introduit subrepticement sous l'autel pour suppléer à une éventuelle défaillance divine. On sait que c'est un midrach juif qui a inspiré ce détail iconographique. Dans un second tableau, le pendant du nôtre, s'accomplit le miracle en faveur d'Élie et du peuple d'Israël (fig. 14). Le taureau est recroquevillé sur l'autel sous une pluie de flammes. Élie à gauche, en longue tunique blanche, lève le bras droit pour montrer le feu céleste. Le peuple est figuré par deux personnages, placés derrière lui.[76]

Ce n'est cependant pas tout. Le peintre de la fresque a réuni dans ce second tableau deux moments distincts du récit biblique. Les quatre hom-

[73] E. Müntz, *op. cit.*, p. 365: *In primo arcu est altare cum tauro superimposito flammis circumardent(ibus) descenditque super altare ignis e coelo. Astat a dextra sacerdos seu propheta, retro quem figura templi, ad laevam vero ante altare multitudo populi. Haec historia esse videtur quae Reg. III, cap. 18, habetur quo Helias bove super altare imposito, ad confundendos sacerdotes Baal ignem de caelo mitti impetravit. Tamen bos Helie erat sectus in partes, hic videtur integer. Sed pictoribus omnia licent.*

[74] Le dessin d'Antonio da San Gallo ne se distingue de celui de l'Escurial que par des omissions: deux des personnages à droite et les bâtiments du fond manquent.

[75] Ier livre des Rois, ch. XVIII, 17–40.

[76] Voir maintenant sur les peintures de Doura, *The Excavations of Dura-Europos, Final Report VIII*, pt. I, Carl H. Kraeling, *The Synagogue* (New-Haven, 1956), en particulier p. 137 à 143. Cet ouvrage nous est parvenu au moment où nous achevons la présente étude.

mes à droite qui portent des jarres sur les épaules rappellent un fait qui précède le miracle. Élie, pour écarter tout soupçon de supercherie, avait ordonné qu'on versât de l'eau sur l'autel avant d'implorer le feu céleste.[77] Ces quatre hommes apportent l'eau et le personnage en toge blanche à droite de l'autel serait encore Élie donnant ses ordres.[78]

Malgré cette différence entre l'image de Doura et celle de Sainte-Constance, leur dérivation d'un modèle commun ne peut faire de doute à notre avis. Toutes deux appartiennent à la même lignée iconographique. Cependant, le peintre de la mosaïque semble suivre plus fidèlement cet archétype, celui de Doura ayant fusionné deux épisodes distincts.

Cette scène disparaît pour nous de l'imagerie chrétienne jusqu'au moyen âge. La seconde Bible de Saint-Isidore de Léon, de l'an 960, en contient, sauf erreur, la plus ancienne représentation après celles des IIIe et IVe siècles (fig. 15).[79] Elle est fort abrégée. Sur l'autel au centre on ne voit que les flammes, non pas l'animal du sacrifice. Élie se tient à droite, le peuple est absent et, à l'encontre du texte de la Bible, les prophètes de Baal, désignés comme tels dans une image identique de la troisième Bible de Saint-Isidore, se prosternent à la vue du miracle.[80]

Les trois tableaux étudiés, Suzanne, Caïn et Abel, Élie sur le Mont Carmel, ne soulèvent aucune difficulté d'interprétation. Le sujet s'en explique soit par une simple confrontation avec le texte sacré, soit par une comparaison avec des oeuvres d'art contemporaines ou plus anciennes. Il est moins aisé d'identifier les sujets de trois autres tableaux, dont deux copiés par Ollanda et décrits par Ugonio, le troisième connu seulement par la description et un croquis informe de l'archéologue romain.

d. Tobie

A l'extrême gauche de l'aquarelle d'Ollanda un jeune homme debout, tourné vers la droite, tient de ses deux mains un grand poisson (fig. 1). Il est vêtu d'une longue tunique à manches et d'une *paenula*. Dans le fond un personnage vu à mi-corps, les traits du visage effacés, maintient un récipient

[77] Ier livre des Rois, ch. XVIII, 34–35.

[78] C. H. Kraeling, *ibid.*, p. 143 et 388, propose d'y voir Élisée au lieu d'Élie. Je ne vois aucune nécessité de supposer cette transformation. Il est courant dans la synagogue de Doura de voir figurer dans un seul tableau le même personnage plusieurs fois dans des épisodes différents (voir par ex. le tableau d' Ezéchiel, *ibid.*, pl. LXIX, p. 181 et suiv.).

[79] Léon, cathédrale, IIe Bible de Saint-Isidore, f. 129vo.

[80] IIIe Bible de Saint-Isidore de Léon. C'est grâce au Princeton Index of Christian Art dont un exemplaire se trouve à la Bibliothèque de Dumbarton Oaks que j'ai pu faire cette petite recherche iconographique.

sur sa tête. La description d'Ugonio, qui correspond à l'aquarelle,[81] en donne l'explication. C'est Tobie retirant le poisson du Tigre.[82] Le fleuve est nettement indiqué par une bande bleue verticale qui court le long du candélabre de droite.[83]

Il est vrai que l'iconographie de Tobie dans l'art paléochrétien est un peu différente. Le jeune homme y figure sous l'aspect d'un pêcheur, soit nu sauf le pagne, qui retire le poisson du fleuve ou qui l'éventre, soit vêtu d'une courte tunique, tendant le poisson d'une main ou le tenant par un fil (fig. 16, en bas).[84] Mais ces images sont peu nombreuses et ne nous ont pas nécessairement conservé tous les aspects de l'iconographie de Tobie. Quoique la nôtre s'en écarte, elle ne présente aucun détail qui s'opposerait à cette identification. Et un autre argument encore vient l'appuyer.

Nous verrons par la suite que les tableaux de notre cycle forment une suite d'images du salut dont les sujets figurent dans de nombreuses prières anciennes, et qui appartiennent au répertoire iconographique de l'art paléochrétien. Or, Tobie retirant le poisson compte parmi les paradigmes bien connus des prières et de l'art. C'est dans un cycle abrégé du salut, représenté sur une coupe à fond d'or du Metropolitan Museum que Tobie, en tunique courte, tenant le poisson du bras gauche (fig. 16, en bas), est associé aux trois Hébreux dans la fournaise, au Miracle de Cana et à celui du paralytique.[85]

e. Lot reçoit les anges (?)

Entre l'image de Tobie et celle de Suzanne Ugonio avait noté: *In IX° arcu cernitur vir in solio sedens, candida indutus veste, adhaerens pulchrae cuidam turri vel templo. Ante ipsum virum astant duo qui ei dant cartam aut libellum porrigunt. . .* .[86] Le dessin d'Ollanda (fig. 1) donne le même

[81] E. Müntz, *op. cit.*, p. 366: *VIII° arcu aspicitur hic unus (? caetera enim . . . ante deciderunt) habitu fere eodem indut(us), qualem ille in limine gerebat tertii arcus. Hic nam manu tenet grandem et pulcherrimum piscem apparetque retro eum comitari (?) alius cujus facies non extat. Quid si hic Tobias?*

[82] Livre de Tobie, ch. V, 2 à 5.

[83] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 305, s'est mépris sur ce détail, car il dit "der Fluss ist durch einen *horizontalen* Streifen angedeutet, den der Kopist nicht verstanden hat."

[84] On trouvera un résumé rapide de l'iconographie de Tobie dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (DACL)*, (F. Cabrol et H. Leclercq), s. v. *Tobie*, col. 2418 à 2420. Tobie retirant le poisson se trouve dans les catacombes, où son identification est parfois douteuse, sur deux sarcophages et sur les verres à fond d'or. L'un des deux sarcophages a été découvert peu de temps avant 1939, voir L. De Bruyne, "Sarcofago cristiano con nuovi temi iconografici scoperto a S. Sebastiano sulla via Appia," dans *Rivista di archeologia cristiana*, XVI (1939), p. 247 à 270, fig. 7.

[85] Voir *Bulletin of the Metropolitain Museum*, XVI (1921), p. 172 et fig. 2.

[86] E. Müntz, *op. cit.*, p. 366.

sujet à la même place, mais les deux personnages debout ne tiennent ni rouleau, ni livre et semblent parler à celui qui est assis.[87] Les édifices sont du type hellénistique courant, celui du premier plan une maison, celui du fond un porche avec un arc.

La divergence entre la description et l'aquarelle rend l'interprétation délicate. Qui faut-il croire? Si l'on suit Ollanda, on pourrait penser à Lot assis devant la porte de Sodome et qui accueille les anges.[88] Le sujet nous est inconnu dans l'art paléochrétien, mais on en trouve peut-être le reflet dans les octateuques byzantins.[89] Dans l'un Lot, devant l'enceinte de Sodome, s'est levé de son siège et s'incline pour accueillir les deux anges, nimbés comme lui, et pourvus d'ailes (fig. 17). L'absence d'ailes et du nimbe à Sainte-Constance ne saurait surprendre. Dans l'art paléochrétien les anges sont souvent représentés sous l'aspect de simples mortels.

f. Moïse faisant jaillir la source dans le désert

Le sujet ne nous est connu que par Ugonio. Il est venu l'étudier deux fois, ne l'ayant pu distinguer clairement au prime abord. La première fois il a noté: *Arcus XII; videtur vir quidam virgam. . . . ad lapidem et aquam educere, ante quem stant alii tres progredientes.*[90] La seconde fois il hésite: "*All'arco 12 quella figura che dicevamo parere* (?) *Mose che con la verga cava l'acqua del saxo non si vede bene che fusse* (?), *ma che sia figura cristiana lo indica quel segno che del tau nel fin della veste, così* (suit le signe), *il quale sol dipingersi a Christiani santi. . . .*[91] Son croquis (fig. 12, à gauche) montre un homme debout, frappant le rocher avec un bâton; derrière lui se tiennent trois hommes, plus petits. Les scrupules d'Ugonio font honneur à sa conscience d'archéologue, mais nous paraissent exagérés. Etant donné l'extrême fréquence de Moïse frappant le rocher dans l'art des sarcophages nous n'hésitons pas à le reconnaître ici aussi.[92]

[87] Quant au sexe du personnage assis, on reste dans le doute. Le voile sur la tête qu'on croit distinguer dans l'aquarelle appartiendrait à une femme plutôt qu'à un homme. Mais est-ce vraiment un voile?

[88] Genèse, ch. XIX, 1–2. Cette interprétation m'a été suggérée par Mlle. S. Der Nersessian que je remercie de son très aimable concours.

[89] *Vat. gr.* 747, f. 40ro (XIe siècle), *Vat. gr.* 746, f. 75vo (XIIe siècle), cf. R. Devreese, *Bibliothecae Vaticanae Apostolicae codices Vaticani Graeci,* III (1951), p. 261 et suiv. Smyrne, Ecole évangélique (perdu), cf. D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne* (Leyde, 1909), pl. 23, fig. 65.

[90] E. Müntz, *op. cit.*, p. 367.

[91] *Ibid.*, p. 367, corrigé sur J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, fig. 95, p. 308 (phot.),

[92] Exode, ch. XVII, 1–6. J. Wilpert, *op. cit.*, p. 307, tire un argument contre cette interprétation du bâton baissé sur le dessin. Il s'agirait de la transformation des eaux de *Mara* (Exode, ch. XV, 23–26) qui figure dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure. Dans le miracle de la source le bâton serait toujours levé, et — ajouterions-nous — les Hébreux placés *devant* Moïse,

g. Tableaux non identifiés

Nous en arrivons aux trois derniers tableaux encore conservés du temps d'Ugonio. De l'un nous avons le dessin de l'anonyme de l'Escurial (fig. 2) et la description de l'archéologue romain.[93] Ils correspondent l'un à l'autre. Au-dessus du deuxième arc, un homme en tunique et en toge, les mains liées sur le dos, est entraîné par deux autres. Celui qui marche devant, porte un manteau militaire, l'autre, un peu en arrière, on partie caché par le premier semble lier les mains du prisonnier sur son dos. A gauche un quatrième personnage en tunique et toge comme le prisonnier, assiste à la scène, levant la main droite. Dans le fond, des cubes de hauteur différente représentent sans doute des maisons. D'après Ugonio l'homme à l'extrême gauche était nimbé, alors que le dessinateur le montre sans nimbe, et le prisonnier était comme attaché à une colonne. Mais ce sont là des divergences insignifiantes. Les parties essentielles de la scène sont les mêmes ici et là.

Pas plus que nos devanciers nous n'avons réussi à expliquer cette scène. Wilpert avait pensé à une révolte des Hébreux contre Moïse dans le désert, sujet qu'il croyait reconnaître dans la fresqué d'une catacombe et sur un certain nombre de sarcophages.[94] Mais la scène sur les sarcophages est aujourd'hui plus couramment interprétée comme l'arrestation de saint Pierre.[95] Sans entrer dans la discussion sur cette scène, ni sur celle analogue et parallèle, de l'arrestation de saint Paul, il nous suffit de constater que la nôtre s'en distingue sur un point décisif. Le quatrième personnage qu'Ugonio dit nimbé y manque.

Il n'y a à notre connaissance que la fresque du *Coemeterium majus*, citée par Wilpert et datée de la seconde moitié du IV[e] siècle, qui présente un episode identique. Un homme en toge et tunique longue est entraîné par deux autres qui marchent devant lui (fig. 18). Ils portent des tuniques courtes et des chlamydes militaires. Derrière le "prisonnier" se tient un autre personnage, vêtu comme lui, qui le touche avec une baguette. Ni l'un ni l'autre ne portent la barbe. Pour Wilpert, qui considérait cette

---

non pas *derrière* lui. Mais ces objections ne suffisent pas, nous semble-t-il, à rejeter l'explication donnée, car Ugonio mentionne deux fois le rocher, et paraît aussi l'indiquer dans son croquis.

[93] Voici cette description, E. Müntz, *op. cit.*, p. 365: *In 2° arcu duo viri unum, habitu quo vetustas viros sanctos induit vestitum, sine tamen diademate, retinent ligatum, cum sandaliis in pedibus (retro ipsum stat sanctus quidam cum diademate). Ille autem primus (?) videtur habere a tergo columnam, quasi ad eam alligatus. Ea historia. . . .*

[94] *Op. cit.*, p. 304. *Id.*, *Die Malereien der Katakomben* pl. 224, en bas, p. 338 et suiv., et la note suivante.

[95] Voir sur l'arrestation de saint Pierre J. Wilpert, *I sarcofagi*, I, texte, p. 115 et suiv., p. 164 et suiv. — Le même, "San Pietro nelle più conspicue sculture cimiteriali antiche," dans *Studi romani*, III (1922), p. 14 à 34. — E. Becker, "Das Quellenwunder des Moses in der altchristlichen Kunst," dans *Kunstgeschichte des Auslands*, 72 (Strasbourg, 1909).

scène comme la révolte des juifs dans le désert, celui qui tient la baguette était Moïse, le prisonnier Aaron. Mais aucun passage du texte biblique, ni aucune autre image ne viennent à l'appui de cette hypothèse. Le contexte iconographique ne donnant pas non plus de clé à l'interprétation, il nous faut y renoncer pour le moment.[96]

Enfin, deux tableaux ne nous sont connus que par une description sommaire d'Ugonio. Dans le troisième arc [97] il a noté: *In 3° arcu seu umbraculo extollitur porta quaedam cujusdam aedificii, ex cujus limine quasi egrediens stat vir gravi aspectu, habitu simili heremitico, sed tamen colorato. Ante eum cernitur quidam qui fascem lignorum ante(?) (se) habere videtur eumque secare. . . . Haec historia* . . . En admettant l'exactitude de cette description, je ne vois qu'un seul épisode biblique qui lui convienne, Noé qui fait construire l'arche.[98] Le sujet nous est connu dans l'art paléochrétien par une fresque de Saint-Paul-Hors-Les-Murs, qui appartient au groupe refait par Cavallini. Noé est représenté deux fois (?), assis à gauche sur une sorte de trône, et un peu plus loin à droite, face au spectateur, en attitude de prière (fig. 19). Au premier plan à droite, *un homme coupe du bois avec une hache*, dans le fond deux autres scient une planche.[99]

Le septième tableau était presque effacé. *7us arcus et ipse fere eversus est, ostendit tamen aliquatenus quemdam qui sedet in solio, et ex manu alterius stantis librum seu scripturam quandam accepit.*[100] On songe évidemment au groupe de l'homme assis qui reçoit un écrit de la main d'un soldat tandis qu'un deuxième se tient dans le fond, groupe qui est fréquent sur les sarcophages romains du IVe siècle [101]; mais la notice d'Ugonio est trop sommaire pour qu'on puisse préciser davantage.

[96] Nous avions envisagé l'arrestation de Jérémie (Jérémie, ch. XXXVII, 14–21), puisque ce prophète figure parfois parmi ceux qui ont été miraculeusement sauvés par Dieu. C'est dans un midrach juif (voir *Encyclopaedia Judaica*, s.v. *Jeremiah*, p. 101) que le salut de Jérémie prend l'allure d'un miracle. Et c'est dans une prière chrétienne qu'il figure parmi les exemples du salut (*Oratio Vassiliev*, voir *infra*, n. 111).

[97] E. Müntz, *op. cit.*, p. 365.

[98] Genèse, ch. VI, 14–22.

[99] J. Garber, *op. cit.*, fig. 5. – Deux autres documents, une mosaïque du porche de Saint-Marc de Venise (cf. S. Bettini, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia – Grandi cicli artistici*, 12 [Bergame, 1942], pl. LVIII) et un octateuque byzantin du XIIe siècle (*Vat. gr.* 746, f. 53^{v}) reproduisent également un modèle paléochrétien de cette scène. Ce même modèle se retrouve d'ailleurs dans d'autres oeuvres du haut moyen âge, par ex. dans la Genèse de Milstatt, Klagenfurt, Landesmuseum VI/19, fol. 21, que Mlle Der Nersessian a bien voulu me signaler, et dans le Paliotto de Salerne, cf. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, IV, (Berlin, 1926), pl. XLIII, no. 10.

[100] E. Müntz, *op. cit.*, p. 366.

[101] Voir sur cette scène les études indiquées à la note 95.

h. Le miracle du Centurion

Quant à la rangée supérieure, seule l'une des deux scènes conservées par les dessins italiens peut être identifiée, à supposer qu'il s'agisse de deux scènes distinctes (fig. 2 et 3). Ugonio n'en décrit et n'en dessine qu'une seule (fig. 20), celle-là même de l'anonyme de l'Escurial.[102] San Gallo, qui copie de façon rapide et un peu arbitraire, n'aurait-il pas représenté un homme à genoux au lieu de le montrer debout? Quoiqu'il en soit, l'autre scène seulement offre des détails suffisamment précis pour permettre une identification.

A gauche, un homme debout, les mains cachées sous la chlamyde s'incline devant un autre, debout à droite, nimbé, qui lève le bras droit. Un troisième, en tunique courte, l'accompagne. Sur le croquis d'Ugonio on voit dans le fond un arc (fig. 20).[103] Wilpert a sans doute eu raison de voir dans cette scène le miracle de Capharnaüm: le centurion sort de sa maison et vient à la rencontre du Christ qui lui annonce la guérison de son serviteur.[104] C'est dans cette scène seulement que l'art chrétien des IVe et Ve siècles montre le geste caractéristique de l'homme déférent qui recouvre ses mains avec sa chlamyde.

L'histoire de cette image est à peu près la même que celle du sacrifice de Caïn et d'Abel. Inconnue dans les fresques des catacombes, elle ne figure que sur des sarcophages dont les plus anciens sont du milieu du IVe siècle et dont tout un groupe se place vers 400.[105] Nombre et attitudes des protagonistes sont toujours les mêmes: le centurion se tient à gauche, le Christ et un suivant à droite.[106]

Faisons le point de notre examen iconographique. Grâce à la description d'Ugonio et aux dessins est possible de replacer sur la coupole de Sainte-Constance neuf tableaux de la rangée inférieure et un tableau du haut. Le sacrifice d'Élie se trouvait au-dessus de la première arcade, devant l'entrée.

[102] A sa première visite Ugonio (E. Müntz, *op. cit.*, p. 366) dit de la rangée supérieure: *Superius extendebatur per gyrum alius ordo imaginum minorum pro spacii quantitate, sed ejus vix quidquam reliquum est.* A sa deuxième visite, le 3 octobre 1594, il distingua mieux: *Sopra il giro primo dell'historie vi era un altro giro minore quale hoggi adi 3 ho meglio considerato. E vi si vede un fragmento di un Christo che parla con non so chi e ha il diadema in testa. Et e una figura così* (suit le croquis), *per quasi un Domine quo vadis* (E. Müntz, *op. cit.*, p. 367, et J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, fig. 95, p. 308).

[103] L'anonyme donne une sorte d'arbre et un oiseau.

[104] Matthieu, ch. VIII, 5–13.

[105] Cf. *DACL*, s.v. *centurion* (très sommaire) et dans G. Wilpert, *I sarcofagi*, texte, II, p. 299 et suiv., et pl. XLI, 3, CXLV, 7, CL, 2, CLXXXIII, 4, CCXXXII, 1, 2, CCXXXX, 1.

[106] Je ne connais qu'un seul document, en dehors des sarcophages latins, où cette scène soit à peu près la même, bien que réduite au Christ et au centurion, c'est le codex de Raboula, Florence, Bibliothèque laurentienne, *Plut.* I, 56.

Venaient ensuite, 2° (en allant vers la droite), la scène du prisonnier, en haut le centurion, 3°, Noé, 4° à 6° perdus, 7° (devant la tourelle) inexpliqué, 8° Tobie, 9° Lot et les anges(?), 10° Suzanne, 11° Caïn et Abel, 12° Moïse faisant jaillir la source. Le caractère chrétien du cycle est évident et ne peut être mis en doute. Il n'en est pas moins important que trois des scènes identifiées, Suzanne, le sacrifice de Caïn et d'Abel, le miracle du centurion, sont d'une iconographie typiquement romaine des années 350 à 400 environ. Ces mosaïques sont bien l'oeuvre de l'époque à laquelle nous les avons attribuées pour des raisons historiques, la décade entre 350 et 360.

Dans la rangée inférieure, cinq sujets bibliques sont assurés, dans celle du haut, le centurion de Capharnaüm. On est en droit de supposer que la rangée inférieure était réservée à l'Ancien Testament, celle du haut aux Évangiles. Une répartition semblable se trouve dans une oeuvre à peu près contemporaine, la lipsanothèque de Brescia qu'on date pour des raisons de style entre 360 et 380.[107] Des scènes du Nouveau Testament remplissent les panneaux, des épisodes bibliques les entourent sur des bandes étroites.

Le sens du cycle de Sainte-Constance nous paraît clair aussi, à condition qu'on renonce à en serrer de trop près les liens avec les textes. E. Le Blant a montré les rapports entre l'iconographie paléochrétienne des sarcophages et les prières liturgiques, en particulier la *commendatio animae* de l'Église romaine.[108] Bon nombre de savants ont admis sa thèse, d'autres s'y sont absolument opposés,[109] et d'autres encore l'ont modifiée et élargie.[110] C'est en suivant ces derniers que nous voudrions la reprendre.

Des rapports entre les images et les textes chrétiens se trouvent parfaitement confirmés par le cycle de Sainte-Constance. Suzanne et Tobie sont de fréquents paradigmes du salut dans les prières.[111] Le sacrifice de Caïn et

[107] Voir J. Kollwitz, "Die Lipsanothek von Brescia," dans *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte*, 7 (Berlin-Leipzig, 1933). — R. Delbrueck, "Probleme der Lipsanothek von Brescia," dans *Theophaneia*, 7 (Bonn, 1952), fait remonter ce coffret au premier quart du IVe siècle, à tort, nous semble-t-il.

[108] E. Le Blant, *Étude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles* (Paris, 1878), p. XXI et suiv.

[109] Surtout P. Styger, *op. cit., supra*, n. 70.

[110] A. G. Martimor, "L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique," dans *Rivista di archeologia cristiana*, XXV (1949), p. 105 à 114, a essayé d'expliquer l'imagerie paléochrétienne par certains textes de la catéchèse des néophytes. — Mais c'est J. Quasten, "Der gute Hirte in frühchristlicher Totenliturgie und Grabeskunst," dans *Miscellanea Giovanni Mercati* I (*Studi e testi*, 121) (Cité du Vatican, 1946), p. 373 à 406, qui, à notre sens, a montré la direction dans laquelle la recherche doit s'orienter. Le Bon Pasteur est d'après lui le protecteur le plus puissant contre le démon. Tous les textes chrétiens que nous citerons ont plus ou moins le même sens.

[111] Pour les rapports entre les images et les prières nous n'avons encore que l'étude déjà ancienne et trop succinte de K. Michel, *Gebet und Bild*, dans *Studien über christliche Denkmäler*, N.F.I. (Strasbourg, 1902). Nous citerons les textes d'après cet ouvrage, sauf indication

d'Abel, exemple de l'exaucement de la prière, est mentionné dans le canon de la messe romaine, au moment de l'offertoire,[112] et dans les liturgies grecques-orientales, à l'anaphore.[113] Moïse frappant le rocher, rare dans les prières, est l'un des exemples favoris des Pères pour montrer l'intervention divine en faveur des fidèles.[114] Fréquence des images et fréquence des paradigmes dans les textes concordent.

L'épisode d'Élie sur le Mont Carmel en offre la preuve par la négative. Dans l'art pré-médiéval nous n'en connaissons que les exemples de Doura et de Sainte-Constance. Or, une mention de cet épisode est absente des prières chrétiennes sauf d'un groupe éthiopien.[115] Il est fréquent par contre dans des textes juifs [116] où sa signification est claire: c'est un exemple éclatant de l'exaucement de la prière.[117] Par quel cheminement est-il venu de l'art et de la liturgie juifs dans le décor de Sainte-Constance? Nous l'ignorons.

C'est par des textes aussi que nous nous sommes laissés guider dans notre interprétation des images obscures. Lot et Noé sont mentionnés dans la plupart des prières,[118] leur représentation paraît toute naturelle ici. Elle

---

contraire. Suzanne figure dans la *Commendatio animae*: *Libera, Domine, animam . . . sicut . . .* , dans la deuxième prière de saint Cyprien (III[e] siècle?), dans l'*oratio Severi* (IV[e] siècle), Tobie dans la première et la deuxième prière de saint Cyprien et dans l'*oratio Vassiliev.*

[112] Voir *DACL*, s.v. *Abel dans la liturgie*. F. Cabrol insiste dans cet article sur la place plus importante que prend la mention des sacrifices (Melchisédec, Caïn et Abel, Abraham) dans la messe romaine que dans les rites orientaux.

[113] E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western* (Oxford, 1896), p. 14, 41, 199, 319 (sacrifices d'Abel et de Caïn, d'Abraham et de Noé).

[114] *Didascalie des apôtres*, ch. XXIII, éd. H. Achelis-J. Fleming, dans *Texte und Untersuchungen*, N.F., X (1904), p. 116, 15 et suiv. – *Constitutiones apostolicae*, livre VI, ch. III. – Tertullien, *De baptismo*, ch. IX, éd. A. Reifferscheid et P. Wissowa (*Corpus Scriptorum Latinorum ecclesiasticorum* = *CSLE*, XX [Vindobonae, 1890]), p. 208, 16–17. – Eusèbe, *Histoire ecclésiastique*, 1. VII, ch. XXI, éd. E. Schwartz, II, 2 (1908), p. 676, 9 et suiv. – Saint Augustin, *De miraculis quae Deus ad corroborandam fidem piorum etiam per angelorum ministerium promissis suis adhiberi dignatus est*, dans *De civitate Dei*, 1. X, ch. 8, éd. E. Hofmann (*CSEL*, XL, 1 [1939]), p. 459, 16–17. – Aphraates, Homélie IV, éd. G. Bert, dans *Texte und Untersuchunger* III, 3/4 (1888), p. 57 et suiv., etc., etc.

[115] J. A. Fabricius, *Codices apocryphi Novi Testamenti* (Hamburgii, 1719), p. 216 et suiv.: *Liturgia s. Matthaei Apostoli qua Aethiopes utuntur.*

[116] "Schemoth Rabba," 44, cité par F. W. Weber, *System der altsynagogalen palästinensischen Theologie aus Targum, Midrasch und Talmud* (Leipzig, 1880), p. 281: "Combien de prières dit Élie sur le Mont Carmel afin que le feu tombât du ciel, et il ne fut point exaucé. Mais lorsqu'il mentionna les noms des morts et qu'il appela Jahvé le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, il fut exaucé sur le champ." – D. Kaufmann, "Sens et origine des symboles tumulaires dans l'Ancien Testament," dans *Revue des études juives*, XIV (1883), p. 33 et suiv., "Michnah, Taanith," ch. 2: "Celui qui a exaucé Abraham sur Moriah, Israël dans la Mer Rouge, Josué à Ghilgal, Samuel à Mizpah, *Elie sur le Mont Carmel*, Jonas dans le ventre du monstre marin, David et Salomon à Jérusalem, exauce aussi la voix de notre plainte en ce jour."

[117] Même interprétation dans K. Michel, *op. cit.*, p. 41.

[118] *Commendatio animae, Oratio Severi, Constitutions apostoliques. . . .*

appelle cependant une remarque. Ni Lot recevant les anges, ni Noé fabriquant l'arche n'évoquent directement le fait du salut, mais l'annoncent seulement. Aussi ces épisodes ne figurent-ils ni sur les sarcophages ni dans les catacombes.[119] On pourrait cependant en justifier la présence par l'iconographie d'un autre cycle, celui d'el-Bagaouat dans l'Oasis el-Khargeh en Haute-Égypte. Quoique plus tardif d'un siècle environ que le nôtre, c'est un exemple attardé de l'iconographie funéraire du salut. Une série de dix-neuf images ornent la coupole d'un petit mausolée. Les sujets sont indiqués par des inscriptions.[120] A côté d'images caractéristiques du salut, Noé, les trois Hébreux dans la fournaise, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas et la baleine, il en est qui s'écartent complètement du thème initial: [121] le prophète Jérémie est montré debout devant Jérusalem, alors que la seule prière qui en fasse mention l'invoque parcequ'il a été sauvé du puits.[122]

Un autre cycle de cette même nécropole, mais probablement plus tardif, présente aussi des images typiques du salut, Adam et Ève, Noé, le sacrifice d'Isaac, Daniel dans la fosse aux lions, associées aux personnifications de la Prière (EYXH), de la Justice (ΔIKAIOCYNH) et de la Paix (EIPHNH). Mais sainte Thècle, sauvée miraculeusement par Dieu du feu et des bêtes du cirque, est montrée dans une circonstance toute différente: elle converse avec saint Paul et reçoit son instruction religieuse.

Les peintres, tout en étant fixés sur les thèmes généraux, en varient les épisodes selon leurs préférences et, peut-être, selon les modèles dont ils disposent. Pour le moment nous ignorons les raisons exactes de leur choix. Les cycles des deux mausolées d'Égypte diffèrent considérablement de celui de Sainte-Constance, mais se rapprochent d'un autre, trouvé à l'extrémité occidentale du monde chrétien antique, dans un mausolée à Centcelles en

[119] On ne trouve dans les catacombes que Noé dans l'arche, cf. *DACL*, s.v. *Noé*. L'idée de cette image est peut-être, comme celle d'Élie, d'inspiration juive, cf. A. Grabar, "Images bibliques d'Apamée et fresques de la synagogue de Doura," dans *Cahiers archéologiques*, V (1951), p. 9 et suiv. – Lot est plus rare, mais on a trouvé récemment à Saint-Sébastien un remarquable sarcophage du milieu du IVe siècle qui donne toute une suite de scènes de la vie du patriarche, et *surtout le fait essentiel de son salut, la fuite de Sodome*, cf. L. De Bruyne, "Il sarcofago di Lot scoperto a S. Sebastiano," dans *Rivista di archeologia cristiana*, XXVII (1951), p. 91 à 126.

[120] L'ouvrage d'A. Fakhry, *The Necropolis of el-Bagawat in the Kharga Oasis* (Caire, 1951) apporte un certain nombre de données nouvelles, mais ne constitue pas la mise au point définitive qu'on aurait souhaitée. W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte*, (Saint-Pétersbourg, 1901) est toujours indispensable.

[121] Nous ne nous arrêtons pas à une analyse détaillée de ce cycle que nous nous proposons d'étudier prochainement.

[122] *Oratio Vassiliev*, dans *Anecdota Graeco-Byzantina*, éd. A. Vassiliev (Moscou, 1893), p. 323 (rédaction finale, vers la fin du VIe siècle): Δέσποτα Κύριε, ὁ ἰατρὸς τῶν νοσούντων. . . . ὁ τὸν Ἰερημίαν ἐκ τοῦ σοφεροῦ καὶ σκοτεινοῦ λάκκου ἀφαρπάσας. . . .

Espagne.[123] Probablement contemporain du nôtre il est à peine étudié. Trois ou quatre seulement de la douzaine d'images qui en ornaient la coupole sont connues: Daniel dans la fosse aux lions, l'histoire de Jonas, les trois Hébreux dans la fournaise, et peut-être, l'arche de Noé. Ni à Centcelles, ni en Égypte, ni à Rome, la séquence des scènes ou l'emplacement par rapport à l'architecture n'en éclaircissent le choix.

Ce n'est point par une quelconque prière déterminée que les programmes de ces cycles peuvent être expliqués. L'énumération des paradigmes du salut, fréquente dans les prières et les textes chrétiens, est déjà un trait de certains textes judaïques anciens.[124] C'est ce répertoire d'épisodes, bibliques d'abord, évangéliques ensuite, qui a dû inspirer l'iconographie funéraire des chrétiens. Ont-ils, au départ, extrait ces images des manuscrits, ou celles-ci ont-elles été créées spécialement pour les monuments? Nous ne saurions le dire.[125] N'oublions pas non plus que les païens aussi se servaient depuis fort longtemps d'images protectrices sur les amulettes, sur les bagues et ailleurs.[126] Nul doute que ceux qui firent peindre les images chrétiennes ne se soient cru protégés par celles-ci comme les païens par les leurs.

Retenons un dernier fait. Le choix des images à Sainte-Constance ne peut convenir à un baptistère, pas plus que celles des mausolées d'Égypte et de Centcelles. Nous ne connaissons, il est vrai, que trois baptistères paléochrétiens à décor figuré: à Doura, Naples et Ravenne. L'iconographie en est commandée par la liturgie baptismale.[127] La plupart des images ont trait à la puissance régénératrice de l'eau[128] ou à certains passages de la catéchèse. A Sainte-Constance, une ou deux seulement, Moïse dans le désert et Noé construisant l'arche, font allusion à un miracle de l'eau, et à el-

[123] On trouvera la bibliographie dans le petit fascicule de F. Cambrubi Alemany, *El monumento paleocristiano de Centcelles* (*Tarragona*) (Barcelone, 1953).

[124] Livre de La Sagesse, ch. X et suiv., L'Ecclésiastique, ch. XLIV à L.

[125] K. Weitzmann, "Die Illustration der Septuaginta," dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, III/IV (1952/53), p. 96 à 120, suivi pour l'essentiel par C. H. Kraeling, *op. cit.*, p. 395 et suiv., a soutenu avec des arguments sérieux la thèse qu'une grande partie de l'imagerie paléochrétienne – et juive – est tirée de manuscrits illustrés. C'est possible, bien que la preuve définitive reste à faire. S'il en est ainsi, le cycle de Sainte-Constance, comme ses semblables, serait puisé dans un répertoire d'images extraites de ces manuscrits.

[126] C. Bonner, *Studies in Magical Amulets* (Ann Arbor, 1950).

[127] Voir L. De Bruyne, "La décoration des baptistères paléochrétiens," dans *Miscellanea liturgica in honorem L. Cuniberti Mohlberg*, I (Cité du Vatican, 1948), p. 191 à 220, et notre bref article, "Le décor des baptistères paléochrétiens, en particulier des pavements et des cuves," dans *Actes du V*e *Congrès international d'archéologie chrétienne, 1954* (Cité du Vatican et Paris, 1957), p. 381 à 390.

[128] Le Christ marchant sur les eaux, la Pêche miraculeuse, la Guérison du paralytique (Jean, ch. V, 1–14), les Noces de Cana, le Christ et la Samaritaine. Certains textes liturgiques rappellent le Miracle de l'eau dans le désert, la Traversée de la Mer Rouge, Jonas sauvé du monstre.

Bagaouat, Noé dans l'arche, la Traversée de la Mer Rouge et, peut-être, Rebecca au puits, donc trois images seulement sur dix-neuf. Un lien avec la catéchèse n'existe pas non plus. Le contenu des tableaux confirme les conclusions que nous avons tirées de l'histoire de l'édifice et des données archéologiques: Sainte-Constance à ses débuts était un mausolée.

2. *DÉCOR PROFANE DE LA COUPOLE*

Ces tableaux chrétiens étaient placés dans un cadre d'un caractère absolument différent. En dehors des copies que nous avons étudiées [129] ce cadre nous est connu par un dessin italien du XVIe siècle, conservé à la Bibliothèque marcienne de Venise (fig. 21),[130] par un autre, moins détaillé de Francesco di Giorgio, artiste siennois du XVe siècle, à la Bibliothèque nationale de Turin [131] (fig. 23), et par la description d'Ugonio.[132]

Les divergences entre les copies de l'*Anonyme*, d'Ollanda et du dessinateur de la Marcienne demandent une explication. Ollanda (fig. 1) a peint trois caryatides (on ne pourrait hésiter que sur le sexe, homme ou femme, de celle de gauche) dont les deux à l'extérieur portent le *chiton* et l'*himation*, celle du milieu le seul *chiton*. L'*Anonyme* n'a rendu que les deux à droite, mais il en a fait des hommes (fig. 2, 3). Celui de gauche est en cuirasse et en chlamyde; celui de droite, en cuirasse, porte un bouclier au bras gauche et tient de l'autre main une lance devant le corps. Le dessinateur de la Marcienne (fig. 21) a visiblement copié la caryatide qui, sur l'aquarelle d'Ollanda, se trouve à gauche (fig. 1): attitude et drapé du vêtement sont les mêmes. Preuve évidente de la fidélité de l'aquarelle. Celle-ci est confirmé en outre par la description d'Ugonio, qui, lui aussi, ne parle que de femmes.[133] Enfin, la caryatide en long manteau est un motif

[129] Voir *supra*, p. 166 et suiv.

[130] *Marc. Ital.* IV, 149, f. 8ro; une vue d'ensemble très sommaire au f. 8vo (fig. 22). Ce dessin a été publié par E. Müntz, *op. cit.*, dans *Revue archéologique*, XXXV (1878), pl. XI. C'est grâce à l'obligeance de Mme Gasperini, Directrice de la Bibliothèque marcienne, que je puis en reproduire la photographie.

[131] Mon attention a été attiré sur ce dessin par l'étude de M. W. Lotz, cité ci-dessus, n.44. Il se trouve au f. 88ro du codex Saluzzo; voir sur ce codex A. St. Weller, *Franscesco di Giorgio* (Chicago, 1943), p. 275 et suiv. Sur F. di Giorgio (1439–1502) R. Papini, *Franscesco di Giorgio, architetto* (Florence, 1946); notre dessin se trouve au t.II, fig. 13 de cet ouvrage. — Je dois à l'amicale obligeance de M. A. Chastel, Professeur à la Sorbonne, de pouvoir publier une photographie originale de ce dessin.

[132] E. Müntz, *op. cit.*, p. 365 et suiv. Nous avons corrigé le texte ci-dessous, donné par Müntz, à l'aide de la photographie dans J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 12, fig. 1.

[133] *E fluvio illo 12 seu bases lapideae, seu saxa emergunt supra quas truncus vitis vel arboris* (au-dessus de la ligne: *cui mulieris figura*) *insistit. Basem vero hujus trunci tenent duae leaenae, vel leones vel tygres s(eu) pantherae, quidquid sint . . . quae extensa desuper arbor(em) aurea sunt; cujus arboris ramis relicto in medio spacio efficitur umbraculum quoddam . . .*

extrêmement frequent de l'art gréco-romain,[134] alors que des guerriers-atlantes *en armes* sont, sauf erreur, inconnus. Tout suggère la fidélité de l'aquarelle d'Ollanda.

La partie supérieure de ce décor n'a été dessinée que par l'*Anonyme* et par l'artiste de la Marcienne. Leurs dessins diffèrent sur un point important. Dans celui de la Marcienne le tableau historié, appelé "storie," est placé dans un cadre rectangulaire, soutenu par des triades de femmes (fig. 21). L'*Anonyme*, au contraire, donne à ce champ la même forme qu'à celui du bas: deux poissons, réunis par la queue, bordent la partie supérieure du panneau et une triade féminine se tient de chaque côté (fig. 2, 3). On a hésité sur la préférence à donner à l'une ou à l'autre de ces deux variantes. En faveur de celle de la Marcienne on a cité un dessin de P. S. Bartoli qui donne aussi des cadres rectangulaires (fig. 59). Mais il faut écarter ce dessin de seconde main.[135]

Celui de Francesco di Giorgio nous tire de l'embarras (fig. 23). Si le Siénnois a rendu très librement l'intérieur de la rotonde,[136] il n'a point oublié de noter le système décoratif des mosaïques sous la coupole et il lui a donné la même structure que l'*Anonyme*: des poissons reliés par la queue se superposent en deux étages. C'est donc la copie de l'*Anonyme* qui mérite la préférence. Le fait est d'autant plus probable que ce schéma est exceptionnel et peu familier aux artistes de la Renaissance, alors que celui de la Marcienne est banal, et qu'il était facile à inventer.

Notons un dernier fait qui ressort d'un autre dessin du XVIe siècle[137] (fig. 48) et qui n'a pas été remarqué. Au sommet de la voûte ne se trouvait pas cette voile tendue qu'on voit sur les dessins des Bartoli (fig. 55, 56, 59, et suiv.),[138] et qui est une invention de ces artistes. Un médaillon en contre-haut de la coupole, peut-être dépourvu de mosaïques, était bordé d'un rang d'oves entre deux listels, le tout finement sculpté et profilé, probablement exécuté en marbre (ou en stuc?).

Le dessin de ce plafond s'insère, malgré de traits nouveaux, dans une tradition italique qui remonte au delà du Ier siècle de notre ère. Il est vrai que l'histoire des plafonds romains est extrêmement fragmentaire.[139]

[134] Voir E. Wurz, "Plastische Dekoration des Stützwerkes," dans *Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, XLIII (Strasbourg, 1906), p. 46 et suiv., ouvrage déjà ancien et insuffisant aujourd'hui. Th. Homolle, "L'origine des caryatides," dans *Revue archéologique*, V (1917, 1), p. 1 à 67, en particulier p. 60 et suiv. P. Wolters, "Karyatiden," dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, VI (1895), p. 36 à 44.

[135] Voir sur ce dessin et ses diverses copies appendice I, p. 215 et suiv.

[136] Il a supprimé le mur plein sous la zone des fenêtres et a transformé le mur entre les fenêtres en niches à statues.

[137] A la Kunstbibliothek de Berlin, *Anonymus Destailleur* 4151, f. 73ro (cf. *infra*, n. 190).

[138] Cf. appendice I.

[139] F. Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten*

Nous connaissons quelques voûtes des demeures impériales du Ier siècle et de la villa d'Hadrien, de rares plafonds de Pompéi et d'Herculanum, les voûtes stuquées ou peintes de quelques tombes romaines du milieu et de la fin du IIe siècle, celles d'*Isola sacra* et des catacombes, et enfin des pavements qui les imitent peut-être.

Le schéma de Sainte-Constance peut être défini comme une combinaison de deux types de décor circulaire, le schéma rayonnant 1°, à motifs végétaux et 2°, à motifs géométriques avec deux ou plusieurs rangées de tableaux.[140] Un dessin de Ponce nous a conservé un échantillon du premier.[141] Un médaillon est divisé en seize secteurs par autant de vases qui préfigurent nos candélabres.[142] Deux cents ans plus tard, dans une fresque de la catacombe de Domitille, cinq plants d'acanthe entourent un médaillon central, les espaces libres ornés de tableaux chrétiens historiés.[143] C'est la structure de la grande mosaïque de Sainte-Constance, à une différence près cependant. Dans les exemples cités un seul régistre circulaire existe. Dans un pavement des IIe/IIIe siècles, trouvé aux Thermes d'Otricoli, et dans des mosaïques de coupoles chrétiennes plus tardives deux ou trois bandes à tableaux entourent le centre,[144] séparées par de simples rubans géométriques. A Centcelles on trouve même, à la base de la coupole, la bande continue avec des scènes de genre (une chasse) qui est typique de Sainte-Constance.[145] Le schéma a dû se former dans l'art romain des deux premiers siècles. La richesse décorative de la mosaïque de Sainte-Constance se distingue cependant des oeuvres citées.[146]

Et pourtant, les éléments de ce décor appartiennent, eux aussi, à la

---

Jahrhunderts (Berlin, 1934), a tenté une synthèse qui montre la pauvreté de notre documentation.

[140] K. Lehmann-Hartleben, "The Dome of Heaven," dans *The Art Bulletin*, XXVII (1945), p.1 à 27, a réuni de nombreux documents sur les plafonds romains, parmi lesquels des voûtes à décor circulaire, fig. 27, 28, 29.

[141] N. Ponce, *Arabesques antiques des bains de Livie et de la villa adrienne*, (nouvelle édition, Paris, 1838), pl. XII, 2.

[142] F. Wirth, "Römische Deckenmalerei vom Untergang Pompejis bis Hadrian," dans *Römische Mitteilungen*, XLII (1929), p. 156, conteste l'appartenance de ce plafond à la villa adrienne. Il nous semble cependant assez typique du style de cette époque.

[143] J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, pl. 196.

[144] C. Cecchelli, "Origini del mosaico parietale cristiano," dans *Architettura e arti decorativi*, 2 (1922/1923), pp. 3 à 21, 49 à 56, a entrevu ces rapports et cité ces derniers exemples.

[145] Voir *supra*, note 123.

[146] M. Rostovtzeff, "Ancient Decorative Wall Painting," dans *Journal of Hellenic Studies*, 39 (1919), pp. 144 à 163 (cf. l'ouvrage antérieur du même auteur, *Ancienne peinture décorative de la Russie du Sud* [Saint-Pétersbourg, 1913/14, 2 vols., en russe]), a étudié les décors intérieurs d'époque grecque et romaine en dehors de l'Italie. Les plafonds étaient, soit du type à caissons, soit d'un type très libre, semis de plantes et des oiseaux qui simulaient une vue illusioniste sur le ciel, la tombe étant considérée comme ouverte en haut et clôturée sur les côtés.

tradition gréco-romaine. La caryatide, placée entre des troncs d'acanthe, invention grecque du début du IVe siècle avant J.-C., [147] a fait fortune dans les décors des demeures romaines et de Pompéi,[148] dans les mosaïques de pavement [149] et sur des objets d'usage quotidien. L'association de la caryatide avec des félins, si elle est moins fréquente, ne s'en trouve pas moins sur un plafond des "Thermes de Titus", dessiné par Ponce.[150] La triade féminine, support d'un trépied, orne une colonne d'acanthe que nous avons citée.[151] Enfin, les poissons stylisés qui bordent la partie supérieure des scènes narratives figurent, identiques bien que dans une fonction différente, parmi les stucs d'un crypto-portique du Palatin, du temps de Domitien: [152] ils y affrontent une lyre. Comme au Mausolée, les nageoires sont des feuilles d'acanthe et les queues se terminent en volutes d'acanthe.

On a cru reconnaître dans ces candélabres un symbolisme religieux. La triade serait Hécate,[153] la caryatide accompagnée de félins un souvenir de Cybèle (*Magna Mater*).[154] Rien n'est moins probant. La triade sur la colonne de Delphes est un groupe de danseuses qui n'ont aucun rapport avec Hécate. La caryatide seule ou accompagnée d'animaux, simple porteuse ou Victoire ailée, est un sujet banal dont le caractère décoratif à Sainte-Constance était d'ailleurs nettement marqué par la couleur: les félins, les troncs d'acanthe, les caryatides elles-mêmes et tout ce qui se trouvait au-dessus d'elles étaient exécutés en cubes d'or [155] qu'Ollanda a rendus par une teinte jaune uniforme. Nul doute que le mosaïste n'ait voulu distinguer la charpente du décor des tableaux narratifs et de genre, peints en couleurs illusionistes.

La scène marine, "le fleuve d'argent" [156] qui ceignait la coupole à sa

[147] Colonne de Delphes; cf. Th. Homolle, *op. cit.*, *loc. cit.*, et ci-après, note 151.

[148] Cf. par ex. E. L. Wadsworth, "Stucco Reliefs of the Ist and IInd Centuries still Extant in Rome," dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, IV (1924), pl. XIII, XVI. V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di via dell'Abbondanza, 1910–1923* (Rome, 1953), I, p. 555.

[149] Cf. par ex. une mosaïque d'el-Djem en Tunisie, voir A. Leschi, "Mosaïques à scènes dionysiaques," dans *Monuments et Mémoires Piot*, XXXV (1934), fig. 7, p. 167.

[150] N. Ponce, *Description des bains de Titus* (Paris, 1786), pl. 58. Ailleurs (*ibid.* pl. 5) les caryatides portent des animaux affrontés sur la tête.

[151] Cf. Th. Homolle, "Monuments figurés de Delphes: la colonne d'acanthe," dans *Bulletin de correspondance hellénique*, XXXII (1908), p. 205 à 285. H. Pomtow, "Die Tänzerinnensäule in Delphi," dans *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XXXV (1920), p. 113 à 128.

[152] Relevés par K. Ronczewski, *Gewölbeschmuck im römischen Altertum* (Berlin, 1913), pl. V; cf. Wadsworth, *op. cit.*, pl. XI, p. 43 et suiv.

[153] C. Cecchelli, *Santa Costanza* (Rome, s.d. [1932]), p. 62.

[154] K. Lehmann-Hartleben, *op. cit.*, p. 14.

[155] Voir *supra*, n.133.

[156] Ugonio (Müntz, *loc. cit.*, p. 365): *Circuit autem in gyrum pictura ad ornamentum conficta, ut videre est, fluvius enim argenteus excurrit.*

base est également un sujet banal de l'art contemporain. Dans les mosaïques de pavement on en retrouve les éléments: l'amour qui attaque le poulpe avec un trident [157] (fig. 1), les oiseaux aquatiques, canards, grues ou cygnes qui s'ébattent dans l'eau ou avalent une anguille (fig. 1, 24),[158] les poulpes et seiches qui nagent ou se sont posés sur le rivage, l'amour agrippé à un canard, les barques (*cymbae*),[159] et enfin la palissade dans l'eau, dispositif pour la pêche sur les rivages de la Méditerranée.[160]

Ces images réalistes sont associées indifféremment, soit avec des sujets mythologiques (Thina et Djémilla en Algérie [161]), soit avec des scènes chrétiennes, comme à Sainte-Constance. Dans le pavement de la basilique d'Aquilée, de 315 environ (fig. 25),[162] ou dans les fresques perdues d'une catacombe de Cagliari en Sardaigne,[163] le cycle de Jonas se développe au milieu d'un monde marin semblable. De Rossi a fait connaître un oratoire privé de Rome, perdu dès sa découverte, où dans l'abside une scène marine s'étendait sous les images du Christ et des apôtres.[164] L'extrême faveur dont

[157] Cf. par ex. la mosaïque des thermes de Thina, *Inventaire des mosaïques de l'Afrique du Nord*, II, *Afrique proconsulaire*, par P. Gauckler (Paris, 1910), no. 18, et R. Massigli, *Musée de Sfax* (Paris, 1912), p. 1 à 5, pl. I à IV; celle d'el-Alia au Musée du Bardo, *Inventaire* no. 92, une autre de Carthage, *ibid.*, no. 671, *Catalogue du Musée Alaoui, supplément*, pl. II, etc.

[158] Dans la mosaïque de Thina et dans une autre de Carthage, *Inventaire*, no. 648 (fig. 24).

[159] Pour les barques et la faune marine des mosaïques nord-africaines, cf. L. Foucher, "Navires et barques figurés sur des mosaïques découvertes à Sousse et aux environs," *Notes et documents* (Musée Alaoui), XV (Tunis, 1957), en particulier p. 36 et suiv. Voir aussi le pavement avec la scène de pêche de Piazza Armerina, G. V. Gentili, "La villa imperiale di Piazza Armerina," dans *Itinerari dei Musei e monumenti d'Italia* (2ᵉ éd., 1954), fig. 13.

[160] On voit cette palissade aussi sur la mosaïque de Palestrine qu'O. Marucchi date de l'époque d'Hadrien, dans *Dissertazioni dell'Accademia Pontificia di archeologia*, X, 1 (1910), p. 157 à 165, pl. XI–XIV, et *Bullettino della Commissione communale di archeologia*, XXXVII (1909), p. 66 à 74, avec références aux publications antérieures. M. P. Cintas, Directeur de la Mission archéologique française en Tunisie, a bien voulu nous suggérer l'explication de ce dispositif. Sur certains rivages méditerranéens, autrefois nombreux, on plante ces clôtures dans l'eau des lagunes ou des rives plates pour y capturer le poisson. Cf. Ch. Parrain, "La Méditerranée, les hommes et leurs travaux," dans *Géographie humaine*, VIII (Paris, 1936), p. 56 à 59.

[161] *Inventaire, Algérie*, par F. G. de Pachtère (1910), no. 293, et J. Allais, "Mosaïque du Musée de Djémilla," dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1954* (1957), p. 67 à 84.

[162] Publié par C. Cecchelli, dans *La basilica di Aquileia, a cura del comitato per le ceremonie del IX° centenario della Basilica e del I° decennale dei militi ignoti* (Bologne, 1933), p. 107 à 271, pl. XLIII et XLIV. Les très nombreuses études ultérieures sur la signification de ces mosaïques ne nous concernent pas ici.

[163] G. B. De Rossi, "Cubicoli . . . presso Cagliari . . . ," dans *Bullettino di archeologia cristiana* (1892), p. 131 à 144, et G. Pinza, "Notizie sul cimitero cristiano di Bonaria . . . ," dans *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana* (1901), p. 61 à 69; pour d'autres références bibliographiques, voir *DACL*, s.v. *Bonaria*.

[164] G. B. De Rossi, "Oratorio privato del secolo quarto," dans *Bullettino di archeologia cristiana* (1876), p. 37 à 58; voir *DACL*, s.v. *Oratoire*.

jouissaient ces sujets ressort aussi de la célèbre lettre de saint Nil[165] qui réprouve violemment l'habitude des chrétiens de son temps (vers 400) de faire représenter dans les églises des scènes de pêche et de chasse.[166]

Aussi nous paraît-il difficile d'interpréter ces scènes à Sainte-Constance dans un sens symbolique chrétien comme on a tenté de le faire en raison d'un détail décrit par Ugonio: "Au-dessus de l'autel (donc face à l'entrée) on voit sur la rivière une barque avec deux personnages assis à la proue, vêtus comme les saints, et à la poupe un autre qui fait avancer la barque." [167] De Rossi,[168] et surtout J. Wilpert [169] ont vu dans cette barque le bateau mystique qui transporte les défunts dans l'autre monde. On en a conclu à un sens symbolique de la scène marine tout entière qui représenterait la voie par laquelle on arrive dans l'au-delà.

Or, le symbolisme funéraire du bateau, admis assez couramment, pose un problème délicat. Très rare dans l'art païen,[170] il n'est pas fréquent non plus dans l'art chrétien. On ne peut en affirmer l'existence avec certitude que dans un petit groupe de documents chrétiens, des plaques de *loculi* des catacombes romaines qui datent des IIIe et IVe siècles.[171] Les attributs qui, sur ces plaques gravées, sont joints au navire, une colombe perchée sur la poupe,[172] parfois avec une branche dans le bec [173] et associée au chrisme,[174] en expliquent le sens. La colombe, figure de l'âme du défunt, vogue vers la paix du paradis que symbolisent la palme ou le chrisme.[175] Il n'est pas impossible que l'éclosion de cette imagerie ait été favorisée par

[165] Le texte de cette lettre, paru dans *PG*, LXXIX, col. 577 et suiv., doit être corrigé sur l'édition de Pitra, dans *Spicilegium Solesmense*, IV, p. 271 et p. 369 et suiv. Cf. K. Heuss "Untersuchungen zu Nilus, dem Asketen," dans *Texte und Untersuchungen*, 42, 2 (1917), p. 77 et suiv. Je ne suis pas sûr qu'une partie de cette lettre, celle qui concerne les images des saints, ne soit pas interpolée par les défenseurs des images.

[166] Il parle de ces représentations sur les parois à gauche et à droite du sanctuaire (abside et choeur?).

[167] E. Müntz, *loc. cit.* (à la suite du passage cité n. 156): *Et incipiendo supra arcum imminentem altari in fluvio est cymbula, in cujus prora duo quasi habitu sacro induti sedent, alius ad puppim cymbam impellit. Et haec forsitan aliqua est historia?*

[168] *Musaici cristiani*, f. 6vo.

[169] *Die Mosaiken und Malereien*, p. 302 et suiv.

[170] Nous manquons d'une étude d'ensemble sur la question. A. D. Nock, dans son compte rendu du livre de F. Cumont sur le *Symbolisme funéraire des Romains*, dans *The American Journal of Archaeology*, L (1946), p. 167, en a parlé, mais le problème demande à être repris complètement.

[171] G. Stuhlfauth, "Das Schiff als Symbol der altchristlichen Kunst," dans *Rivista di archeologia cristiana*, XIX (1942), p. 111 à 141, en a dressé un catalogue provisoire. Cf. aussi *DACL*, s.v. *navire* (1935).

[172] Nos. 6, 11, 14, 26, 34, du catalogue de Stuhlfauth.

[173] *Ibid.*, nos. 6, 11, 26.

[174] No 14; le no. 29 comporte un chrisme, mais pas de colombe.

[175] Cf. aussi F. Sühling, *Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum*, *Römische Quartalschrift*, Supplément 24 (1930), p. 239 à 250.

certains textes des Pères qui appellent le navire l'image de l'Église.[176] Le bateau, figure courante de la littérature grecque et latine et parfois de l'art païen pour désigner un moyen de salut dans les embuches de la vie,[177] aurait reçu au IIIe siècle, dans l'imagerie chrétienne de Rome le sens précis que nous venons d'évoquer.

Le bateau de Sainte-Constance, dépourvu de tout attribut chrétien, ne peut guère être classé parmi ces navires symboliques chrétiens. Les scènes de pêche marine aux alentours le placent dans une ambiance de gaité profane, très éloignée des idées chrétiennes sur l'outre-tombe. Il faut plutôt rapprocher cette barque de celles qu'on voit sur de nombreux sarcophages romains du IIIe et du IVe siècle.[178] Sous un thiase marin se développent de petites images de pêche et de navigation dont le caractère réaliste s'accentue à mesure qu'on avance dans le IVe siècle. Des personnages vêtus à la mode du temps évoluent parmi des génies ailés. Ils représentent peut-être le ou les défunts, censés prendre part aux ébats des amours qui les entourent.[179] Si donc les personnages décrits par Ugonio étaient les défunts, peut-être Constantina et son mari,[180] il faudrait expliquer leur présence comme celle des personnages sur les sarcophages: [181] ils participent aux plaisirs de la foule alentour, et ils sont de la même espèce.[182]

[176] Les textes les plus importants et les plus fréquemment cités sont: Saint Hippolyte, sur "l'Antéchrist," ch. 59, éd. J. Achelis, dans *Griechische christliche Schriftsteller*, "Hippolytos," I, 2, p. 39,12 à 40,9. — Saint Ambroise, "Sermo" XLVII, 2, *PL*, XVII, col. 723. — Saint Augustin, "Sermo" LXIII, 1, *PL*, XXXVIII, col. 424, "Sermo" LXXV, *ibid.*, col. 474 et suiv.

[177] C. Bonner, "Desired Haven," dans *The Harvard Theological Review* XXXIV (1941), p. 49 à 67, a traité, avec de très nombreux exemples à l'appui, de cette notion dans les textes grecs et latins, païens et chrétiens.

[178] Voir A. Rumpf, dans C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs* V, 1 (Berlin, 1939), nos. 62, 76, 81, 84, 87, 97, 161, 167. A. Rumpf, p. 129 et suiv., rejette avec raison toute signification symbolique de ces barques.

[179] Voir surtout un sarcophage du IVe siècle au Palais des Conservatuers, *ibid.*, no. 62. C. L. Visconti, "Fronte di sarcofago con Tritoni, Nereidi e navi, ed altri funebri monumenti," dans *Bullettino della Commissione communale*, I (1872), p. 255 à 269, a pris ce sarcophage pour point de départ d'une interprétation symbolique du groupe entier, contre laquelle s'élève à juste titre A. Rumpf.

[180] Ou deux hommes? J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 302, ne trouve aucune difficulté dans le fait qu'il est question de deux hommes.

[181] Sans pouvoir l'affirmer avec certitude je pense que ce sont aussi les défunts participant à une fête marine inconnue, qui sont représentés sur une fresque, perdue aujourd'hui, trouvée en 1639 sur le Mont Célius à Rome (fig. 26), cf. A. M. Colini, "Storia topografica del Celio nell'Antichità," dans *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, VII (1944), p. 208 et suiv. (l'original de l'aquarelle que l'auteur a publiée, pl. XII, d'après Caylus, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome* [Paris, 1757], se trouve au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, Gd9b, f. 55). Cette fresque ornait probablement le plafond d'une tombe: elle contient plusieurs portraits des défunts. Dans deux angles ces mêmes défunts s'embarquent, apparemment pour prendre part à une fête nautique.

[182] Depuis Vitet, De Rossi et Müntz (cf. *DACL*, s.v. *mosaïques*, col. 258 et suiv., résumé de la question), on a comparé les scènes marines de Sainte-Constance à celles qui figurent en bas des mosaïques absidales de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, toutes deux

III. LES MOSAÏQUES DU DÉAMBULATOIRE

Les mosaïques du déambulatoire procèdent du même esprit que le décor profane de la coupole. Conservées sur tout le pourtour sauf dans la tourelle, elles sont les témoins les plus importants de l'art de la mosaïque de voûte du IVe siècle, quoiqu'elles aient subi des restaurations importantes sous Grégoire XVI, entre 1836 et 1843.

On a beaucoup parlé de ces réfections. E. Z. Platner,[183] qui avait vu les travaux en cours, a reproché aux restaurateurs d'avoir "repeint complètement les mosaïques," "qui, ainsi, auraient perdu pratiquement toute leur valeur." E. Müntz, tout en se basant sur les observations de Platner, est moins sévère: [184] l'iconographie n'aurait pas été altérée sensiblement. Mais c'est De Rossi qui, après avoir étudié le dossier de ces travaux, conservé aux Archives de Rome,[185] a dit à notre sens le mot décisif.[186] Des détails ont été changés, mais les caractères essentiels des mosaïques sont intacts. Toutefois, elles "devraient être examinées attentivement pour qu'on n'attribue pas à l'original et à l'antiquité les inexactitudes et les erreurs des artisans modernes." Wilpert pêche par un optimisme excessif: les lacunes auraient été comblées correctement, les mosaïques seraient pour ainsi dire intactes.[187]

Selon le dossier des Archives romaines elles présentaient en 1836 des vides considérables comblés par des peintures stuquées.[188] Mais l'étude détaillée de ces réfections, qui nécessiterait une collation complète du dossier volumineux des Archives et un examen minutieux sur place, ne peut être envisagée ici. Elle peut l'être d'autant moins que M. Matthiae, de la Surintendance du *Latium*, en a entrepris une étude technique qu'il se propose de faire paraître. Il nous suffira d'examiner en guise de test, une seule

---

refaites au XIIIe siècle par Torriti. Ces scènes prouveraient l'origine antique de ces mosaïques, restaurées sur les modèles paléochrétiens des IVe et Ve siècles. Il n'en est probablement rien. Le paysage marin de Sainte-Marie-Majeure est de toute évidence une copie de celui de Saint-Jean-de-Latran, lequel, créé par Torriti, est sans doute inspiré par la mosaïque de Sainte-Constance. Cf. G. J. Hoogewerff, "Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani," dans *Rendiconti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, XXVII (1955), p. 297 à 326.

[183] E. Z. Platner, *Beschreibung der Stadt Rom . . .* , III, 2 (Stuttgart et Tubingue, 1838), p. 452.

[184] E. Müntz, *op. cit.* I, dans *Revue archéologique*, XXX (1875), p. 230.

[185] Archivio dello Stato, Camerlengato, tit. IV, busta 186, no. 884.

[186] *Musaici cristiani*, f. 7vo et suiv.

[187] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 286. L'auteur a joint à son ouvrage une planche, no. 6, la voûte VIII du déambulatoire. C'est une photographie colorée; les parties refaites sont d'une teinte plus claire. Mais j'ignore dans quelle mesure cette planche est le résultat d'un examen sur place.

[188] G. B. De Rossi, *op. cit.*, f. 7vo

de ces voûtes, la sixième,[189] dont nous avons eu la chance de trouver un dessin extrêment fidèle du XVI[e] siècle (fig. 29).[190] Une comparaison de ce dessin (qui, malheureusement ne donne que la moitié de la voûte) avec la mosaïque existante (fig. 28), et la consultation des factures des années 1837 et 1838 [191] nous permettent de saisir sur le vif la méthode suivie par les restaurateurs.

Les mosaïques de cette voûte ont été presque entièrement refaites au sommet et du côté des fenêtres, mais en respectant dans l'ensemble le dessin ancien. A en croire les factures, les restaurations du côté des colonnes (dont le dessin ne donne rien) ont été insignifiantes. La bordure vers la tourelle, imitant des pierres précieuses sur un fond d'or, est neuve, mais copiée sur l'original.[192] Les deux colombes dans l'angle qui se béquettent, et tout ce qui se trouve au-dessus d'elles, branches, corne à boire et deux volatiles, ont été refaits sur le dessin ancien.[193] On note, au contraire, des modifications sensibles aux alentours de la fenêtre qui est proche de la bordure aux pierres précieuses. A sa gauche, près du bord inférieur, un lapin accroupi, attaqué (?) par un oiseau de proie, et plus haut, un palmipède, ont été remplacés par un seul oiseau, une sorte de perdrix, perchée sur une branche.[194] Les deux rameaux qui encadrent cette fenêtre sont également l'oeuvre des artisans du XIX[e] siècle.[195] Dans l'espace compris entre les deux fenêtres, au contraire, on constate peu de modifications sauf pour l'objet à l'extrême droite. C'est aujourd'hui une patère à manche, aux formes un peu vagues, alors que dans le dessin du XVI[e] siècle, c'est un disque troué traversé par un *pedum*.[196] De même, les rameaux au-dessus de cette fenêtre d'angle, juxtaposés sans imagination ni goût, ont été subsistitués à une forte branche feuillue à trois tiges portant des fleurs à six pétales (laurier?).[197]

[189] Nous numérotons les voûtes du déambulatoire, comme Ugonio, en commençant par celle de l'entrée (I) et en allant vers la droite.

[190] Berlin, Kunstbibliothek, *Anonymus Destailleur*, no. 4151, f. 74[ro], attribué par C. Huelsen (*Römische Mitteilungen*, VII (1892), p. 302) à un artiste français de la première moitié du XVI[e] siècle. Notre photographie nous a été aimablement communiquée par M. C. Koch, Professeur et Directeur de cette Bibliothèque.

[191] *Loc. cit.*, f. 263 et suiv. Je remercie vivement Mlle Giorgi, archiviste, de l'empressement avec lequel elle m'a aidé dans mes recherches.

[192] J. Wilpert, *op. cit.*, p. 290, dit au contraire: ". . . das Gemmenband, von dem ein grosser Teil ursprünglich ist . . . ." Il résulte des factures que les deux bordures à pierres précieuses ont été complètement refaites.

[193] Factures du 14 janvier et du 12 févier 1837.

[194] Facture du 31 octobre 1838.

[195] Facture du 25 juillet 1838.

[196] Nous reviendrons plus loin à la signification de ce motif.

[197] Facture du 12 juillet 1837. – Pour le disque troué et pour la branche à trois tiges, la fidélité de la copie du XVI[e] siècle est confirmée par une aquarelle de F. Bartoli qui se trouve dans la collection d'Eton (fig. 27), voir Th. Ashby, "Drawings of Ancient Paintings in English

Que faut-il conclure de ces quelques observations? Les réfections et réparations, conduites pendant deux années (1837 et 1838), au prix global de 1500 *scudi* romains pour cette seule voûte, ont été importantes pour certains détails, détruits probablement à l'époque, mais n'ont pas changé l'aspect général ni la disposition d'ensemble. L'effet coloristique, sans doute plus nuancé, a dû être à peu près le même qu'aujourd'hui. Les initiatives des mosaïstes de Grégoire XVI étaient de toute évidence plus nombreuses et plus importantes dans les voûtes à décor libre (VI et VIII, semis de branches, IV et X, vendanges et bustes) et pour les personnages (voûtes III et XI, V et IX que pour la trame géométrique. Celle-ci a été partout respectée, ce dont font foi la description d'Ugonio, une gravure de Ciampini de 1693 de la voûte IV [198] et le dessin de quelques détails des voûtes I, IX et XI par l'*Anonyme* (fig. 2). Une étude des motifs et de l'iconographie de ces mosaïques est donc possible, alors que celle du style devra être réservée pour le moment où M. Matthiae aura publié ses recherches.

1. Voûte I

Dessin étoilé à base de croix, d'octogones et d'hexagones allongés (fig. 30), teintes rouge, vert et vert-bleuâtre sur fond blanc. Ce schéma remonte aux pavements à étoiles en losange qui se trouvent déjà à Pompéi.[199] Au IIIe siècle, sur de petites surfaces, il prend la forme exacte du nôtre pour s'étendre au IVe.[200] La trame du fond, deux quadrillages, droit et oblique superposés, se transforme en un assemblage de croix, d'octogones et d'hexagones qui s'imbriquent les uns dans les autres.

Les motifs de remplissage sont banals et bien connus depuis le Ier ou le IIe siècle de notre ère. Un seul offre un intérêt plus particulier. A l'intérieur

---

Collections," dans *Papers of the British School at Rome*, VII (1914), p. 47, no. 90. Cet artiste a reproduit les mosaïques de six voûtes, I, III, VI, IX, X, XII, avant leur réfection. Ses aquarelles sont, il est vrai, des reproductions très libres et même des variations sur le thème de ces mosaïques plutôt que des copies. Mais on y reconnaît le disque et la tige à trois branches du dessin du XVIe siècle.

[198] J. Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis* (Roma, 1693), pl. XXX.

[199] Voir par ex. M. E. Blake, "The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire," dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, VIII (1930), pl. XXXVI, 2 et pl. XXXV.

[200] Je n'en connais que deux exemples du IIIe siècle, l'un dans un pavement d'Apamée au Musée du Cinquantenaire, non publié, l'autre d'Antioche, cf. D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (Princton, 1949), pl. CXXIII b, p. 308. — Vers 300, le motif s'étend sur le pavement tout entier et devient courant. Voir par ex. le pavement du crypto-portique du Palais de Dioclétien à Split (Spalato), cf. F. Bulić, *Kaiser Diokletians Palast in Split* (Zagreb, 1929), p. 164, fig. 69, fin du IIIe siècle; Aquilée, basilique de Théodose, partie sud, de 315 probablement, dans *La basilica di Aquileia* . . . , pl. VII; pavement de Frampton (Angleterre), III/IVe siècles, cf. T. Kendrick, *Anglo-Saxon Art* (Londres, 1938), pl. XX, 1. — Cf. D. Levi, *op. cit.*, p. 413 et suiv., où de très nombreuses références sont données à ce motif dans des pavements des Ve et VIe siècles.

des octogones s'en dessine un autre, orné de séries d'oves et de feuilles à trois pointes alternés. Ce n'est qu'une stylisation des rangs d'oves classiques, qui se trouve ébauchée dans des mosaïques d'Afrique depuis le IIe siècle.[201] La forme particulière à Sainte-Constance est celle de nombreuses fresques des catacombes romaines des IIIe et IVe siècles où ces oves servent de bordure.[202]

On a pensé à une signification symbolique ou apotropaïque du schéma de cette voûte, où la croix domine, placée au-dessus de l'entrée de l'édifice.[203] Nous nous trouvons dans l'impossibilité de décider. Ce dessin est aussi fréquent dans les édifices profanes que dans les églises. Rien ne permet de l'interpréter différemment ici et là.

La bordure qui entoure cette voûte et toutes les autres (sauf les voûtes VI et VIII du côté de la tourelle) est formée par deux bandes en spirales entrecroisées, l'une bleu-vert et vert-jaunâtre, l'autre vert-jaunâtre et rouge, les vides remplis de trois feuilles vert-bleu. C'est un type de bordure qui se trouve dans les mosaïques romaines à partir du IIe siècle.[204]

2. Voûtes II et XII

Des losanges ajourés, mis bout à bout, se croisent à angle droit (fig. 31) et forment entre eux des étoiles à quatre rayons. Mêmes teintes que dans la première voûte. Le schéma se présente à Pompéi sous une forme très simple: des rhombes pleins, de teinte claire ou foncée, s'enlèvent sur un fond de teinte contraire.[205] L'enrichissement décoratif de ce canevas est très rare. Nous n'en avons relevé qu'un seul exemple en dehors de Sainte-Constance, d'un type d'ailleurs très différent, dans une basilique chrétienne d'Epidaure qu'on date de la fin du IVe siècle.[206]

Les motifs de remplissage sont banals ici aussi, sauf un, curieux et rare. Dans les étoiles à quatre rayons quatre dauphins en disposition étoilée attaquent un poulpe au centre.[207] Le dauphin dévorant le poulpe est un motif de l'art antique depuis le IVe siècle avant notre ère [208] et jusque dans

[201] Thermes d'Antonin de Carthage, thermes de Thina, non publiées.

[202] J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, pl. 61, IIIe siècle, pl. 34 et 100, IVe siècle.

[203] D. Levi, *loc cit.*

[204] Cf. par ex., A. Leschi, "Mosaïques à scènes dionysiaques," *supra*, n. 149, et ailleurs.

[205] E. Pernice, "Pavimente und figürliche Mosaiken," VI de: *Die hellenistische Kunst in Pompeji* (Berlin, 1938), pl. 34,6.

[206] *Ephem. arch.* (1918), p. 180, fig. 20 et 21.

[207] Dans la voûte II tous les espaces étoilés sont remplis de dauphins et de poulpes (fig. 31), dans la voûte XII, un certain nombre en est orné de motifs géométriques et floraux, en particulier de feuilles cordiformes pointant vers un disque central. J'ignore dans quelle mesure des réfections sont intervenues. Quoiqu'il en soit, ces motifs existaient à l'origine, car ils figurent sur l'aquarelle de F. Bartoli (Ashby, *loc. cit.*, no. 91), *supra*, n. 197.

[208] A. Rumpf, dans C. Robert, "Die antiken Sarkophagreliefs," *loc. cit.*, p. 96, n. 29 et 30, a donné des références à un certain nombre de monuments.

l'art des catacombes.[209] L'arrangement étoilé des dauphins n'est pas non plus de l'invention du mosaïste. Sur une mosaïque de Thina dont nous avons parlé,[210] le disque à scènes marines est divisé en un lacis d'hexagones, formés par des groupes de trois poissons qui attaquent un poulpe ou un crustacé.

De Rossi avait songé un instant à une signification symbolique de ce motif mais sans insister.[211] Le mollusque serait la personnification du mal, les dauphins, des chrétiens vainqueurs.[212] Il serait évidemment tentant de voir dans ces trois premières voûtes (XII–I–II) un ensemble à signification symbolique. Les croix au-dessus de l'entrée seraient des signes bénéfiques, les dauphins attaquant le poulpe, les défenseurs du monde paradisiaque qui se développe sur les voûtes suivantes: interprétation hasardeuse d'autant que la répartition des dauphins est inégale et arbitraire.

3. Voûtes III et XI

La trame du décor est apparemment formée par des grands et petits cercles enlacés qui déterminent entre eux des octogones (fig. 32). En fait, ce sont des grands quadrilatères concaves aux angles arrondis, des "coussinets," formés alternativement par un boudin teinté en peau de serpent, vert, rouge et blanc, et une bande plate à trois filets, vert, vert-clair et blanc. Ce dessin, créé peut-être au IIe siècle,[213] connaîtra un succès considérable trois cents ans plus tard dans les pavements des rives orientales de la Méditerranée, de préférence dans l'alternance boudin-bande plate.[214]

Les motifs floraux de remplissage sont courants: fleurons quadrilobés à pétales dentelées et cordiformes, vert, vert-bleuâtre et rouge. Notons cependant les rangs de calices verts à trois pointes qui bordent les octogones. Nous les avons rencontrés dans la première voûte où ils alternent avec des oves. Le processus de desagrégation a atteint son terme: un seul

[209] J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, pl. 49, et le même, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 291.

[210] Voir *supra*, n. 157.

[211] G. B. De Rossi, "L'anello trovato nel sepolcro di Adamaro vescovo di Angoulême ed il delfino simbolo di Cristo Salvatore," dans *Bullettino di archeologia cristiana* (1870), p. 49 à 85; mais par contre, le même, *Musaici cristiani*, f. 8ro.

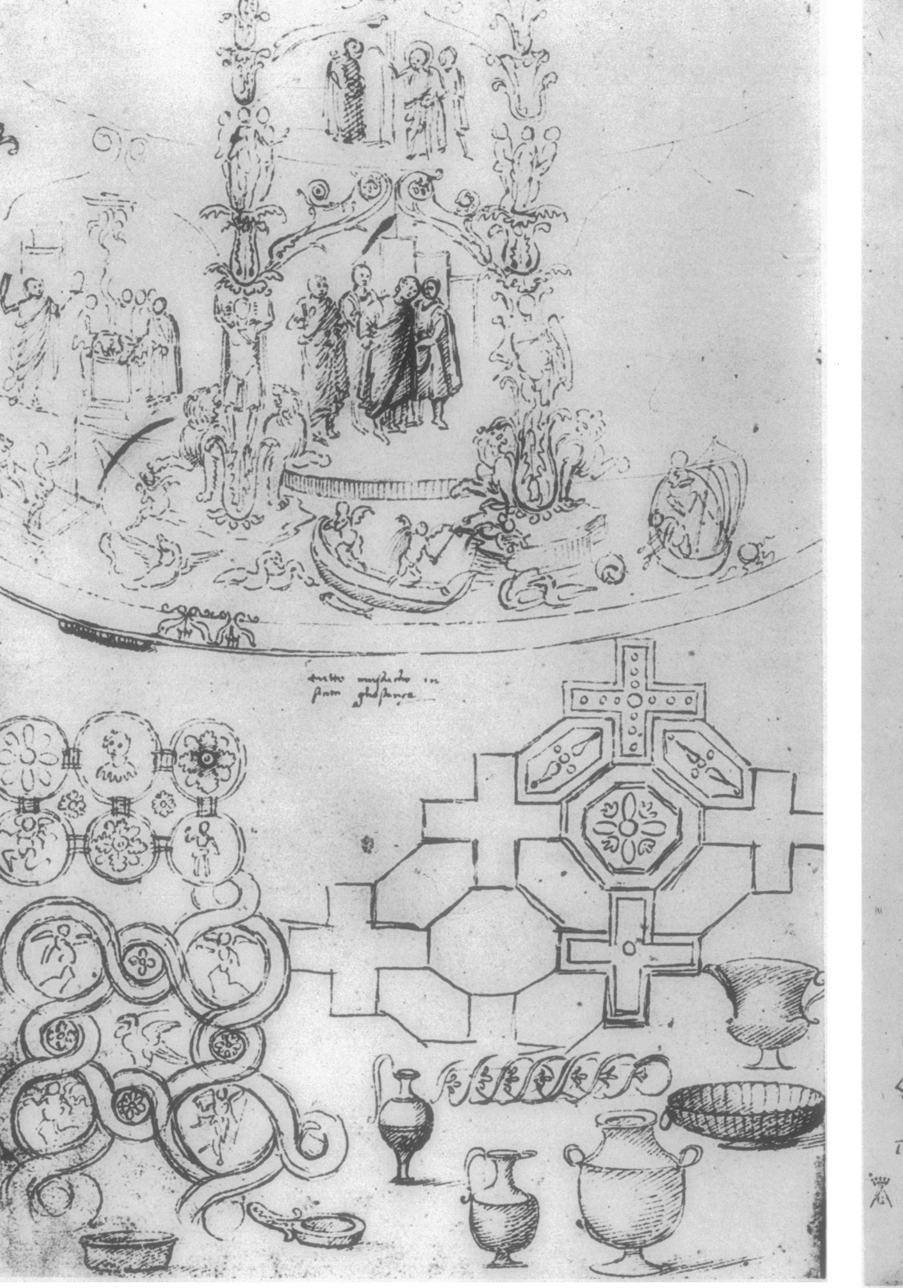
[212] On trouvera des références à ce symbolisme, outre dans l'article de De Rossi, dans F. J. Dölger, IXΘYC, II (Münster/Westphalie, 1922), p. 28 et suiv., et le même, *Sol Salutis*, IV/V (2e éd., Münster/Westphalie, 1925), p. 43 et suiv.

[213] Cf. une mosaïque d'el-Djem, Tunisie, *Inventaire*, no. 71,4, aujourd'hui au Musée du Bardo. Les "coussinets" sont formés par des guirlandes de couleur alternativement verte et jaune.

[214] C'est le motif J1 du tableau de motifs que M. Avi-Yonah a dressé dans son catalogue "Mosaic Pavements in Palestine," dans *Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine*, II (1932), p. 141. Il se trouve aux nos. 11, 14, 20, 23, 53, 57, 113, 118, 133, 151, 157, 311, 346, toutes des mosaïques des Ve et VIe siècles. Voir aussi les mosaïques de Salone et de Grèce.



1. Escurial 28-I-20, f. 27ʳ. F. d'Ollanda. Mosaïque de la coupole de Sainte-Constance, aquarelle



2. Escurial 28-II-12, f. 4v. Anonyme italien, vers 1500

3. Florence. Offices 7842A. Antonio da San Gallo le Vieux

Mosaïques de la coupole de Sainte-Constance



4. Latran. Daniel et Suzanne



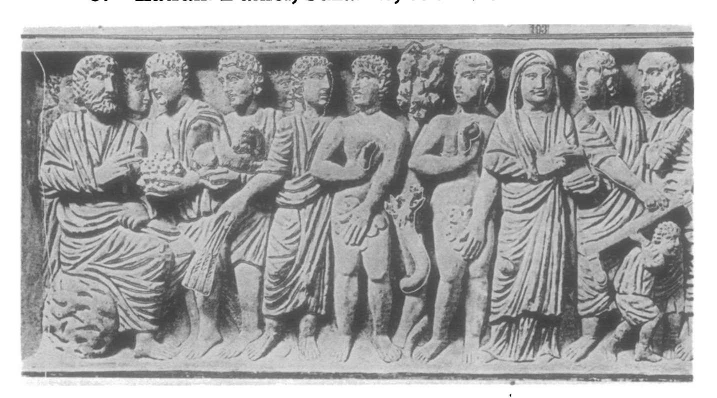
5. Arles. Suzanne et les vieillards



6. Latran. Daniel, Suzanne, et un vieillard



7. Gérone. Suzanne et les vieillards



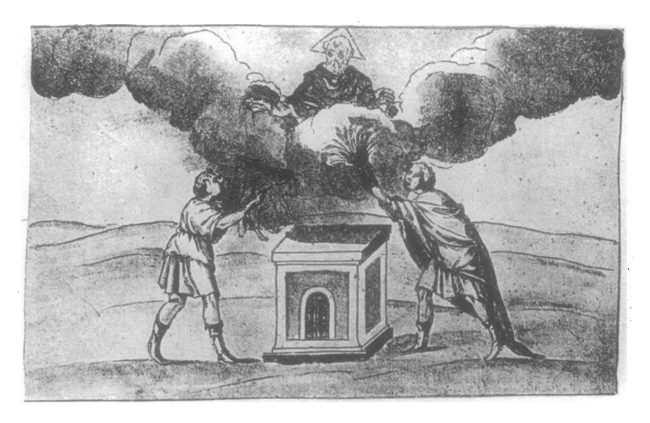
8. Latran. Sacrifice de Caïn et d'Abel



9. Rome. Sacrifice de Caïn et d'Abel



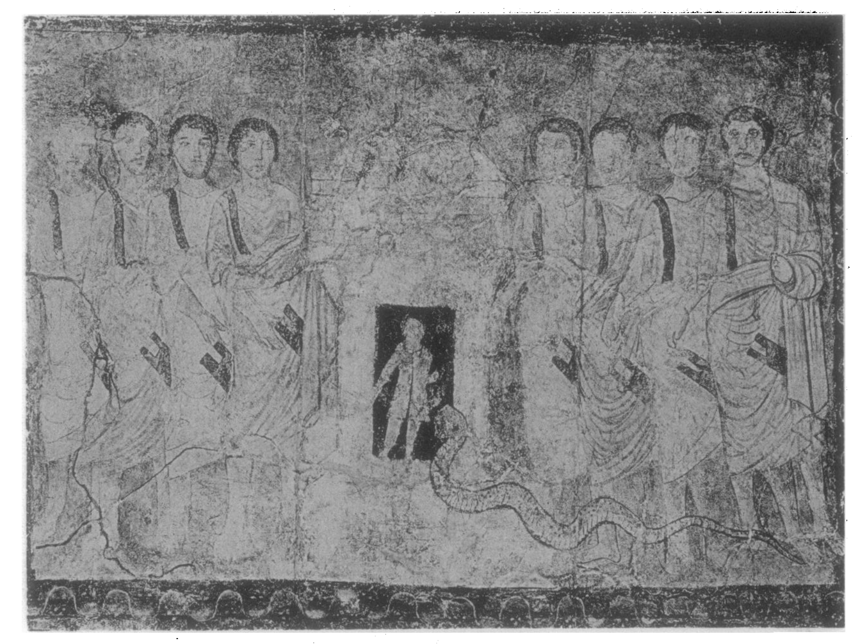
10. Fermo. Caïn et Abel



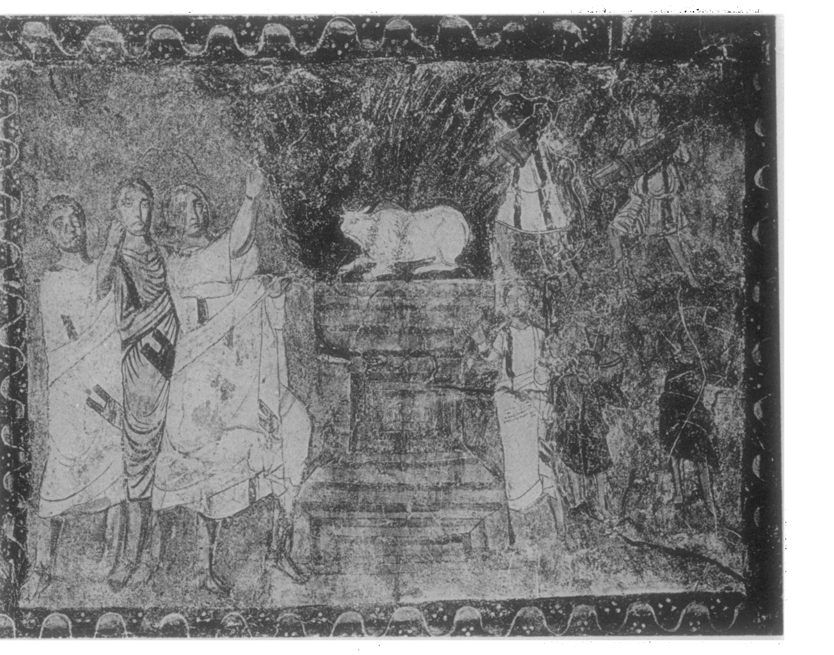
11. Saint-Paul-Hors-Les-Murs. Sacrifice de Caïn et d'Abel



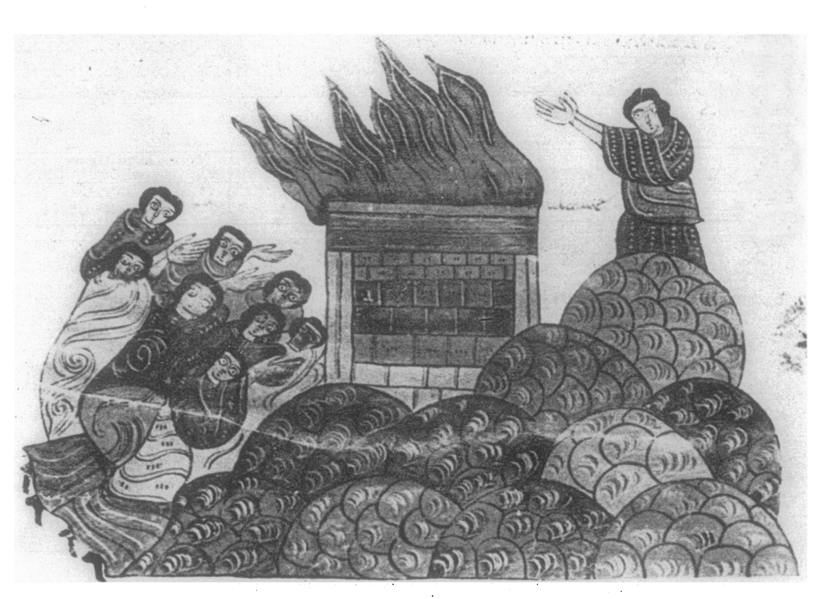
12. Croquis d'Ugonio. Sacrifice d'Elie à droite. Moïse à gauche



13. Doura-Europos, Synagogue. Sacrifice des prêtres de B[illegible]l



14. Doura-Europos, Synagogue. Sacrifice d'Elie



15. IIe Bible de Saint-Isidore, f. 129^{v}. Sacrifice d'Elie



16. Metropolitan Museum of Art. Verre à fond d'or



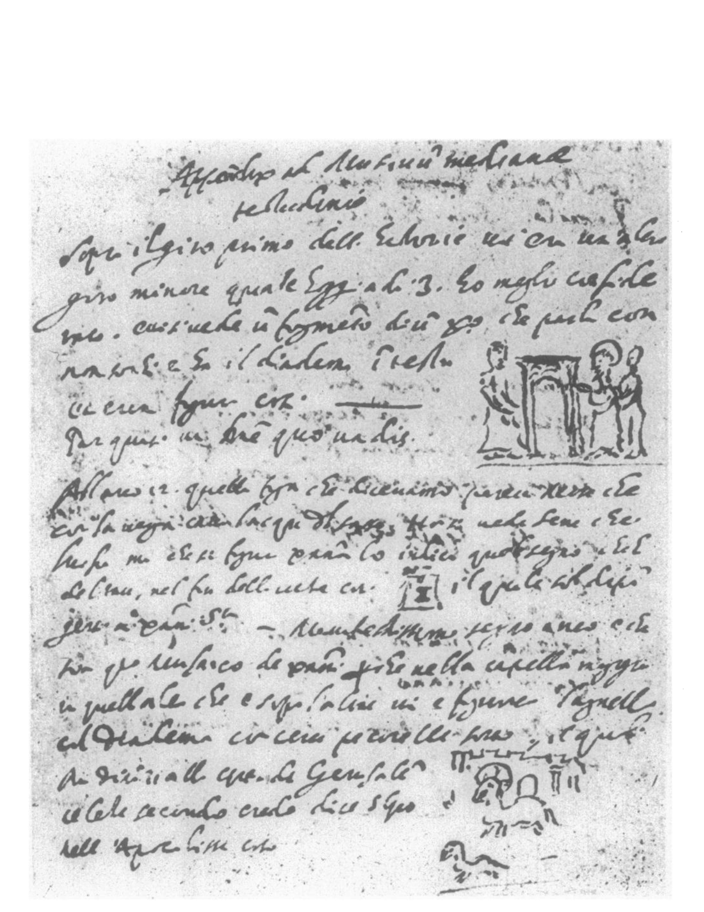
17. *Vat. gr.* 747, f. 40ʳ. Lot accueille les anges



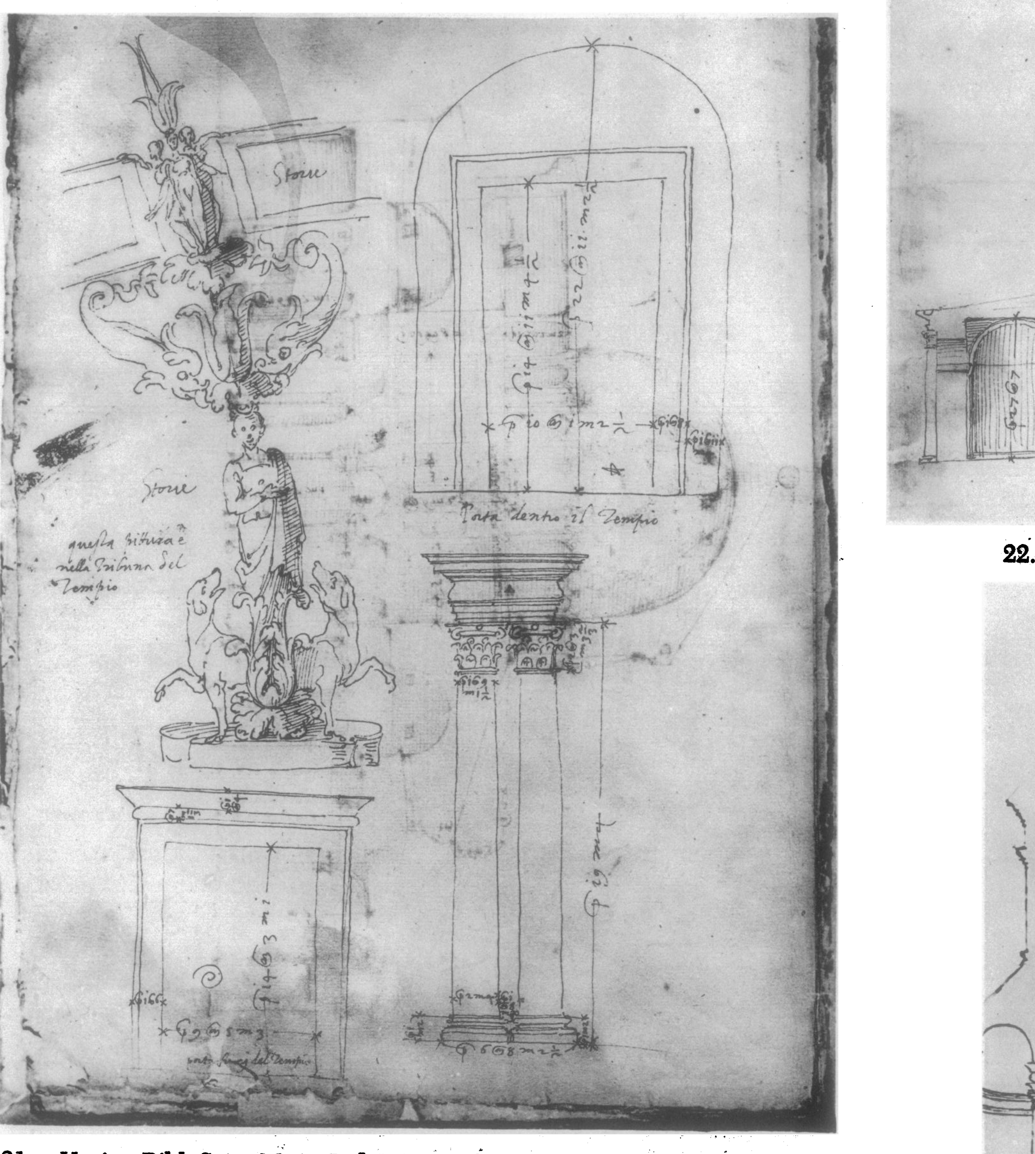
18. Rome, *Coemeterium Majus*. Fresque



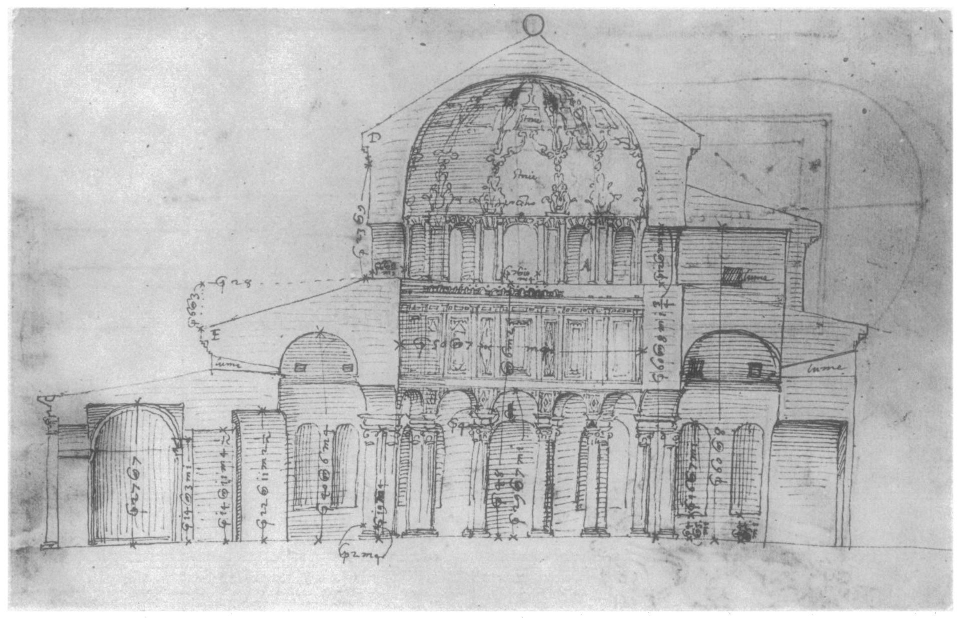
19. Saint-Paul-Hors-Les-Murs. Noé fait fabriquer l'arche



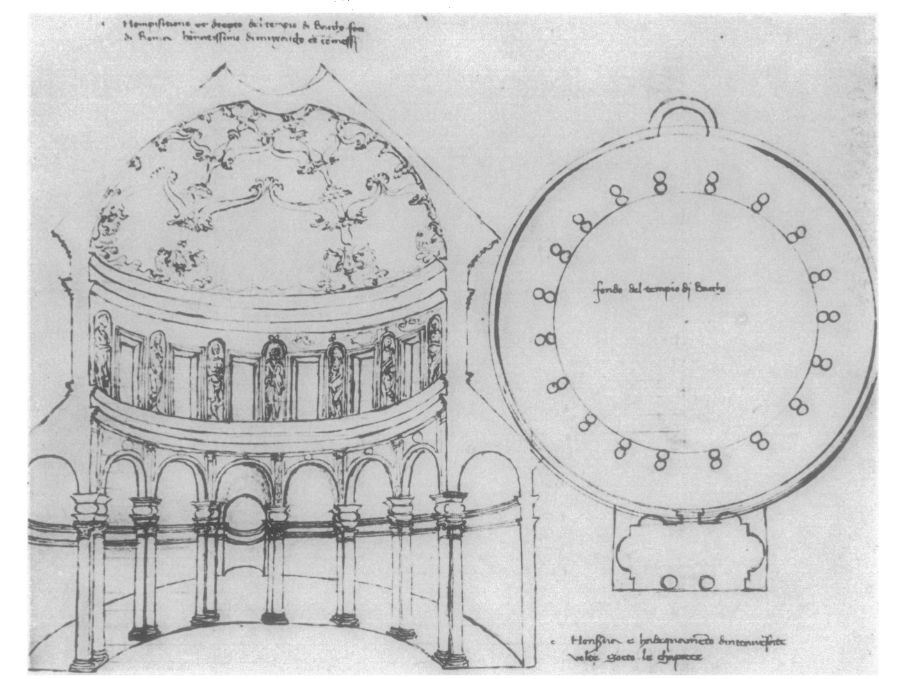
20. Croquis d'Ugonio. Le Centurion de Capharnaüm



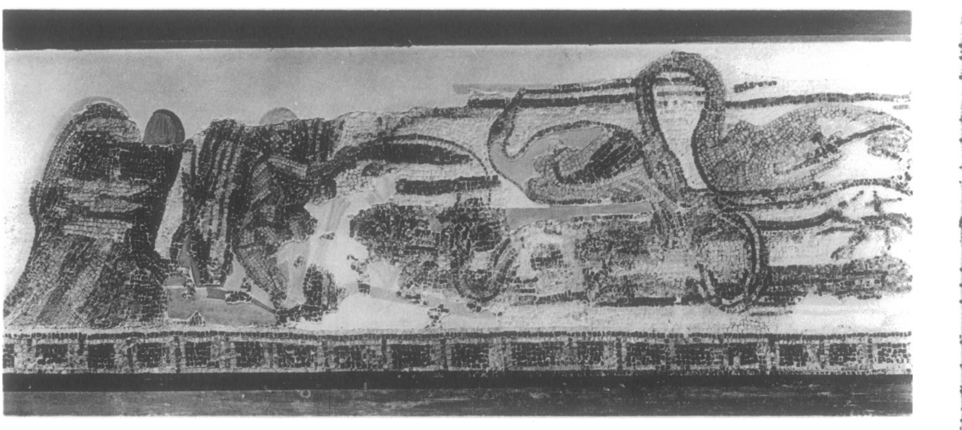
21. Venise. Bibl. Saint Marc. *Ital.* IV, 149, f. 8r. Dessin italien du XVIe siècle. Caryatide de la coupole de Sainte-Constance



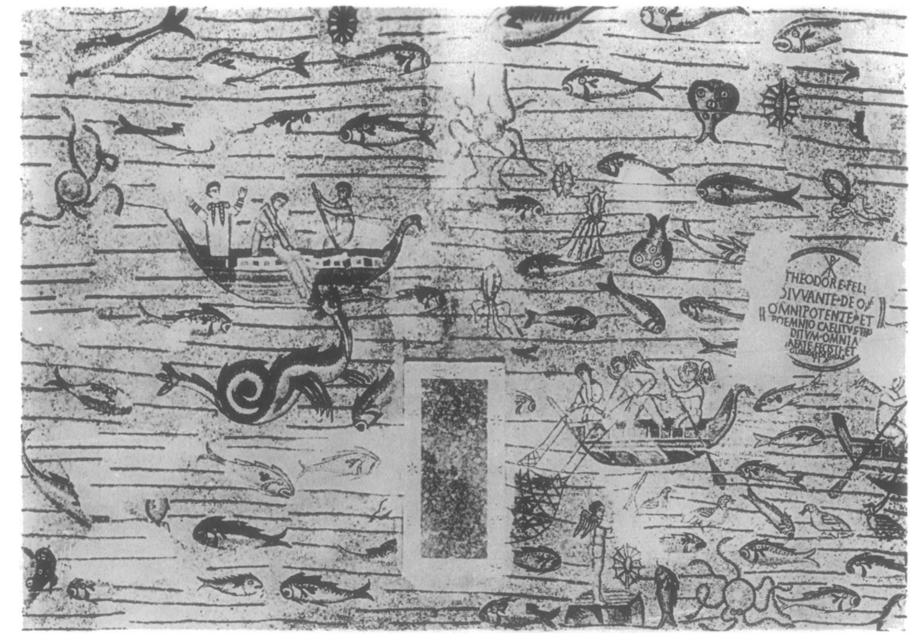
22. Venise. Bibl. Saint Marc. *Ital.* IV, 149, f. 8v. Sainte-Constance



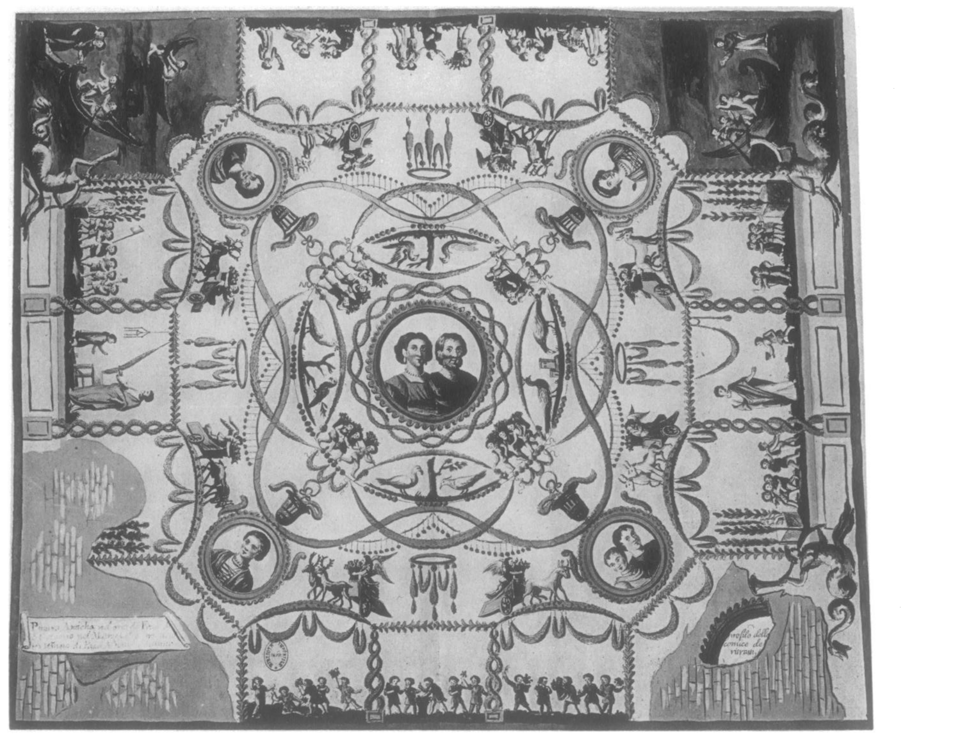
23. Turin. Bibl. Nat. *Cod. Saluzzo,* f. 88r. Francesco di Giorgio. Sainte-Constance



24. Musée du Bardo. "Maison de la volière." Carthage



25. Basilique d'Aquilée. Pavement



26. Rome, Mont Célius. Plafond d'une tombe



27. F. Bartoli. Aquarelle de la voûte VI du déambulatoire de Sainte-Constance



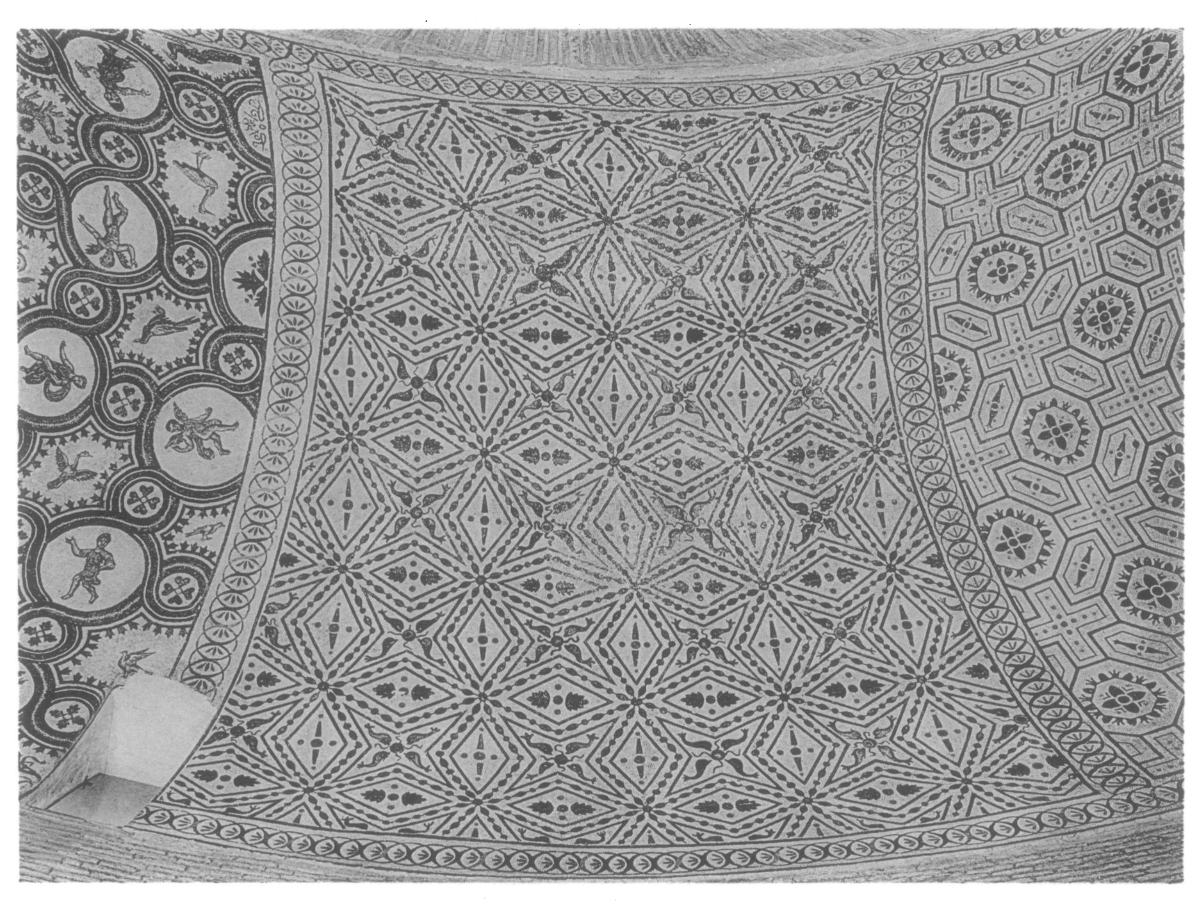
28. Sainte-Constance. Voûte VI du déambulatoire



29. Berlin. Kunstbibl. 4151, f. 74^{r}. *Anon. Destailleur*. Mosaïque de la voûte VI de Sainte-Constance



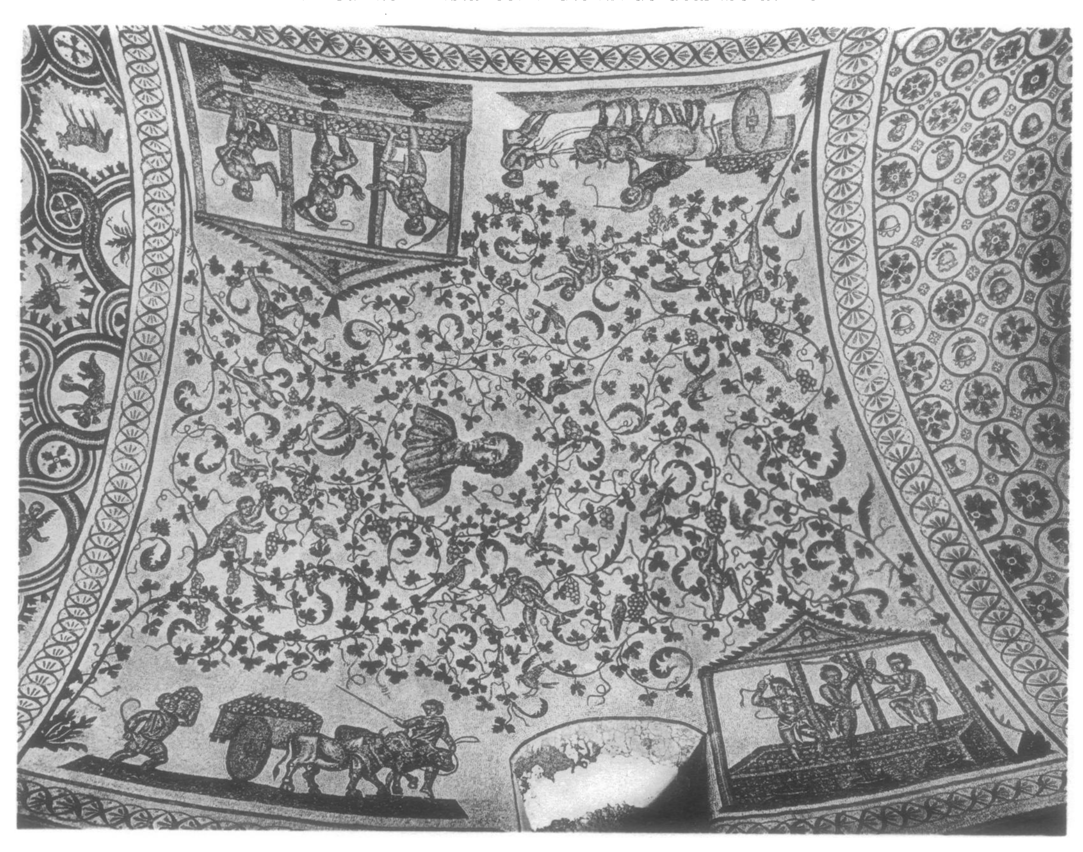
30. Sainte-Constance. Voûte I du déambulatoire



31. Sainte-Constance. Voûte II du déambulatoire



32. Sainte-Constance. Voûte XI du déambulatoire

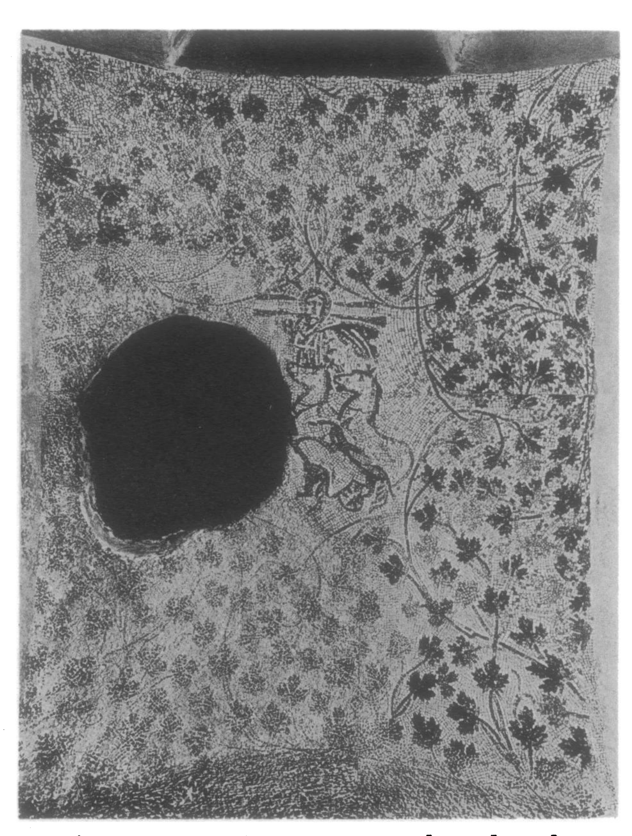


33. Sainte-Constance. Voûte X du déambulatoire

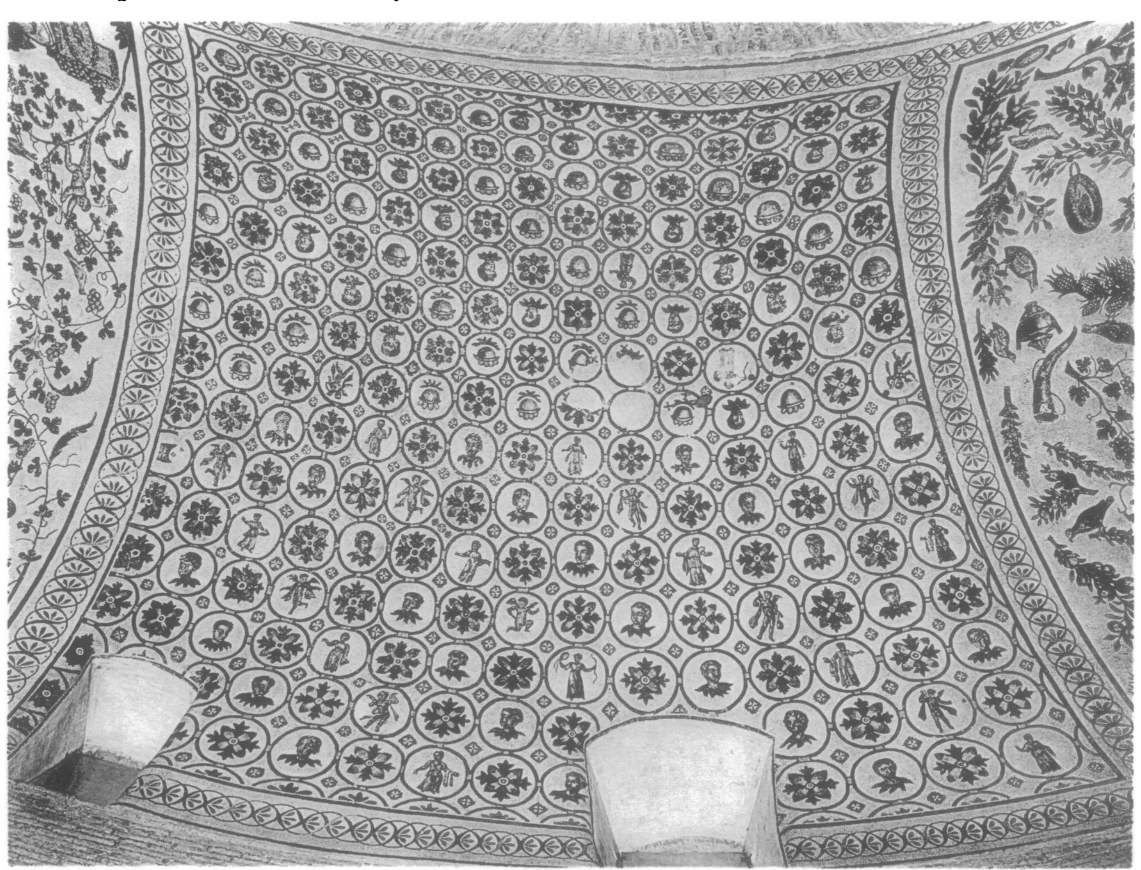




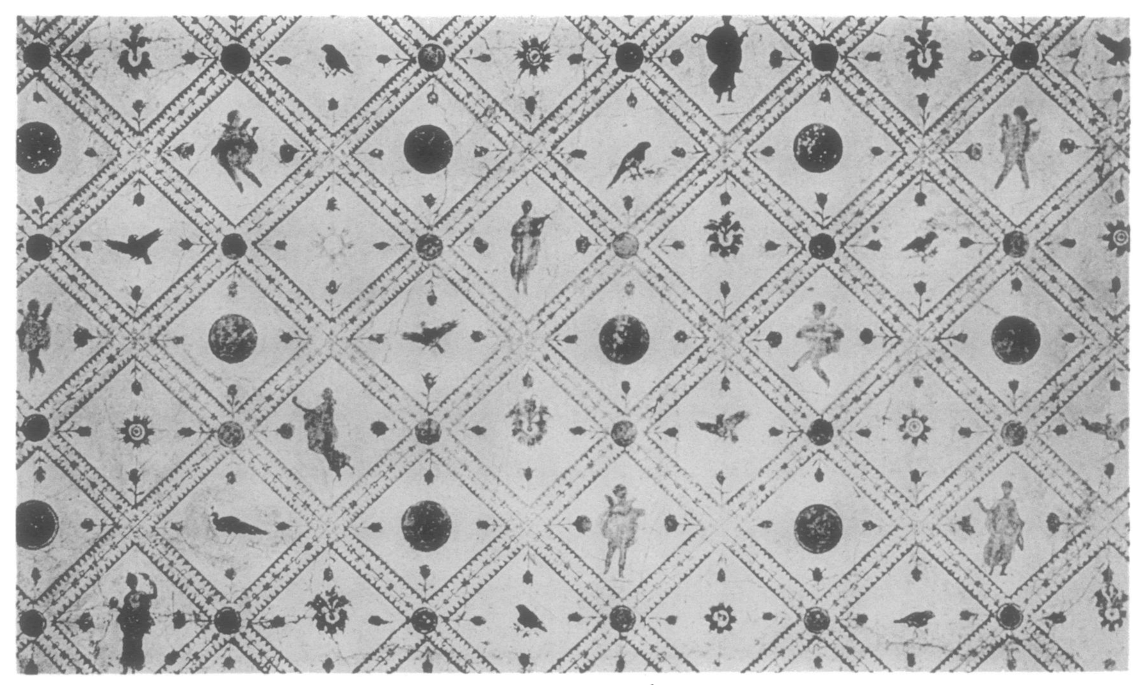
34. Naples. Catacombe de Saint-Janvier



35. Rome, sous Saint-Pierre. Tombeau des *Julii*



36. Sainte-Constance. Voûte IX du déambulatoire



37. Pompéi. Maison de Stabies. Mur peint

38. Sainte-Constance. Voûte VIII du déambulatoire



39. Musée du Bardo. "Maison de la volière." Carthage



40. Musée du Bardo. "Maison de la volière." Carthage



41. Musée du Bardo. "Maison de la volière." Carthage



42. Musée du Bardo. "Maison de la volière." Carthage



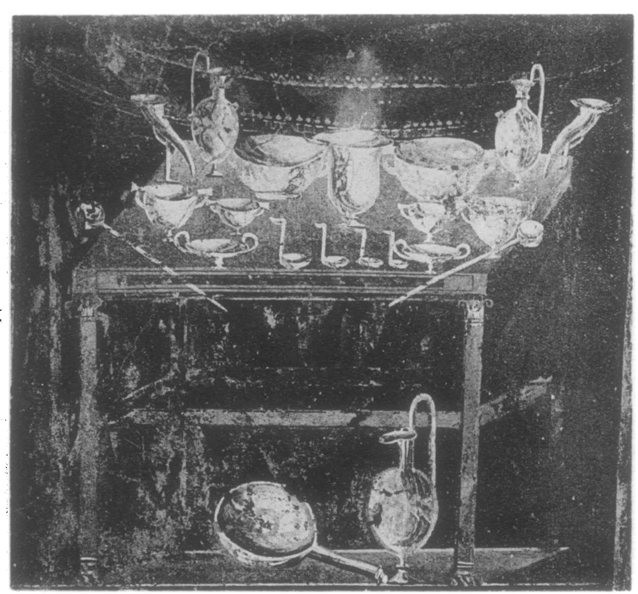
43. Sousse. Thermes de Bir el-Caïd



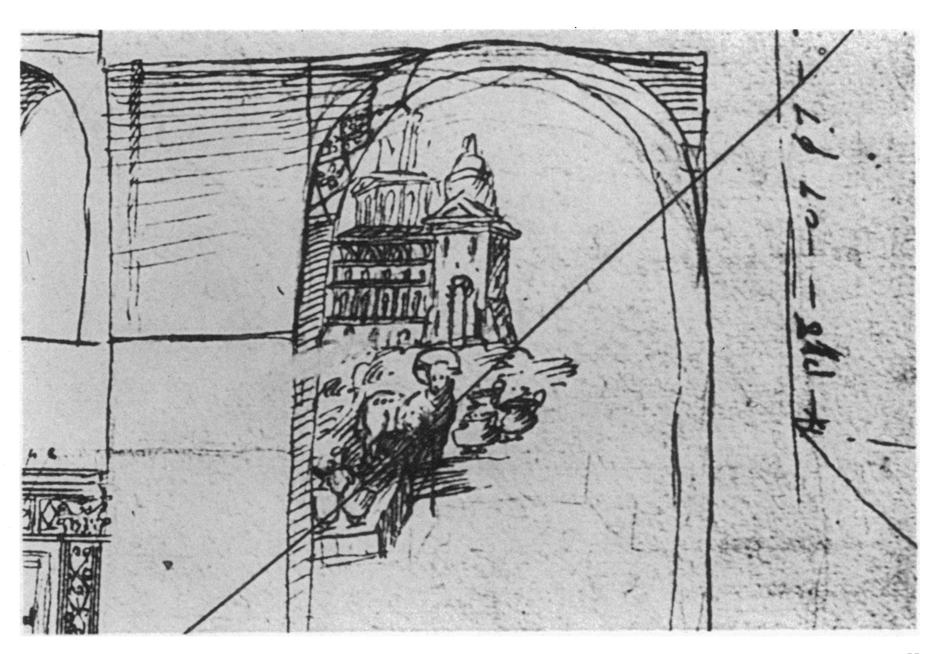
44. Sousse. Thermes de Bir el-Caïd



45. Sousse. Thermes de Bir el-Caïd

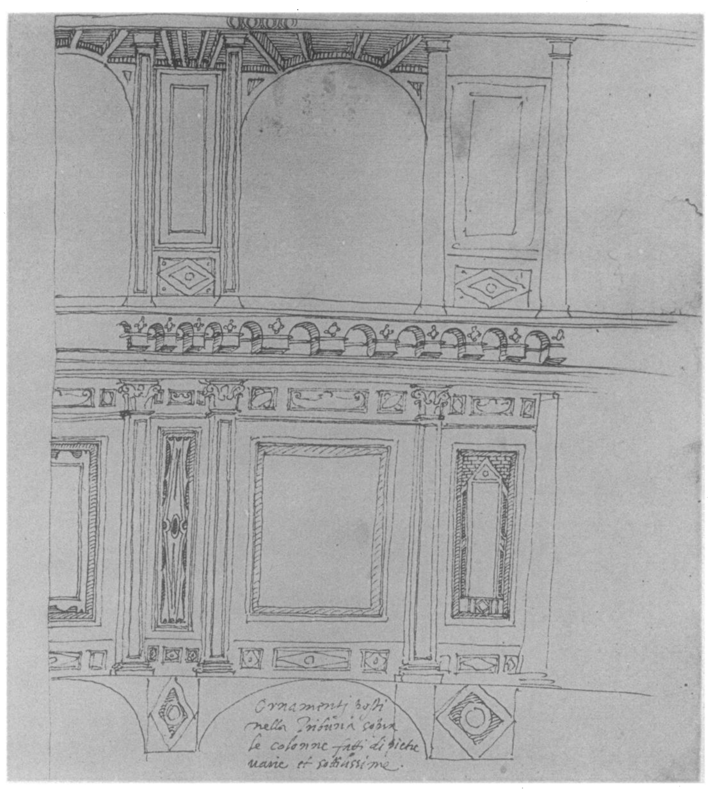


46. Pompéi. Fresque d'une tombe

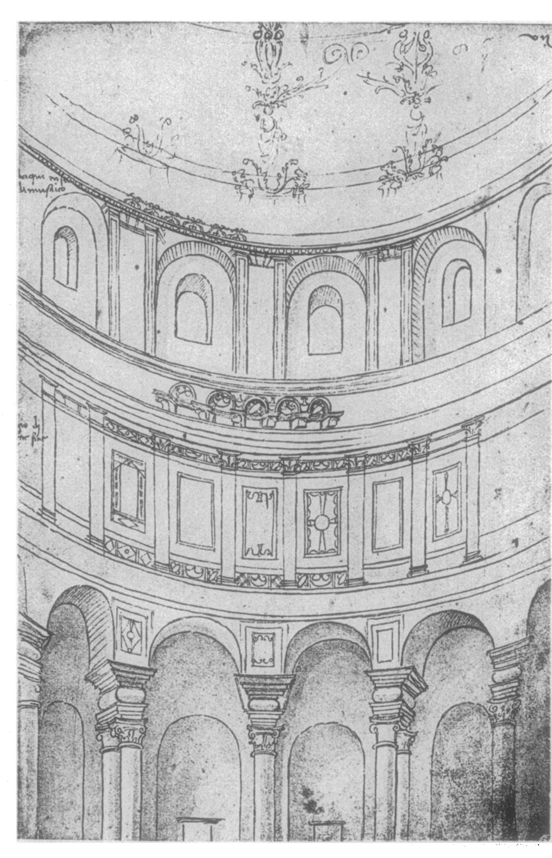


47. Berlin. Kunstbibliothek 4151, f. 73r. *Anonyme Destailleur* Mosaïque de la tourelle de Sainte-Constance, détail de la figure 48

48. Berlin. Kunstbibliothek 4151, f. 73r. *Anonyme Destailleur*. Intérieur de Sainte-Constance



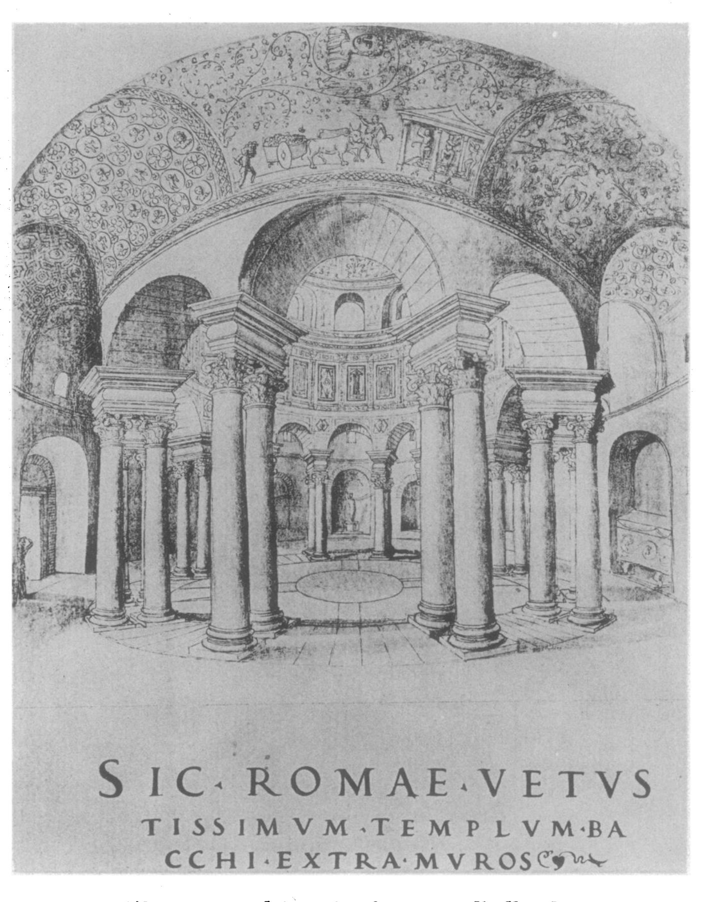
49. Venise. *Marc. Ital.* IV, 149, f. 19^{r}



50. Escurial 28-II-12, f. 7^{r}. Anon. italien, vers 1500



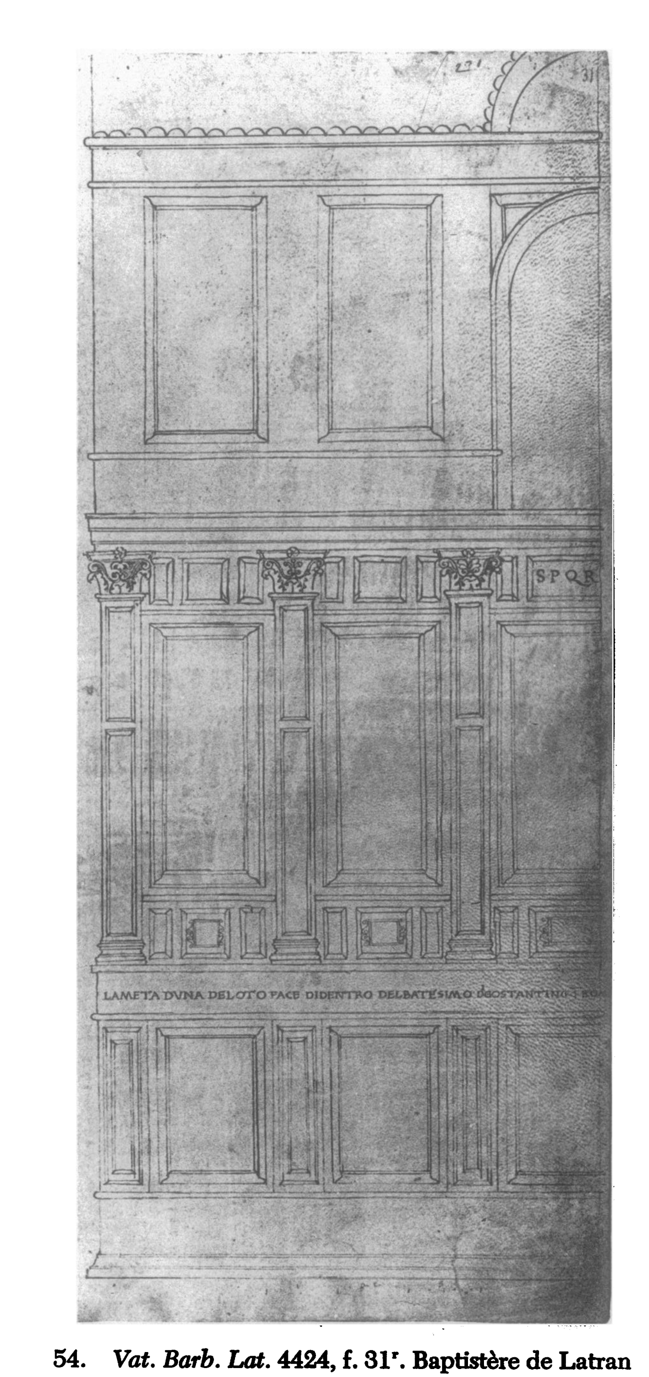
51. Flor. Offices 7835A. Antonio da San Gallo le Vieux



52. Escurial 28-I-20, f. 22^{r}. F. d'Ollanda

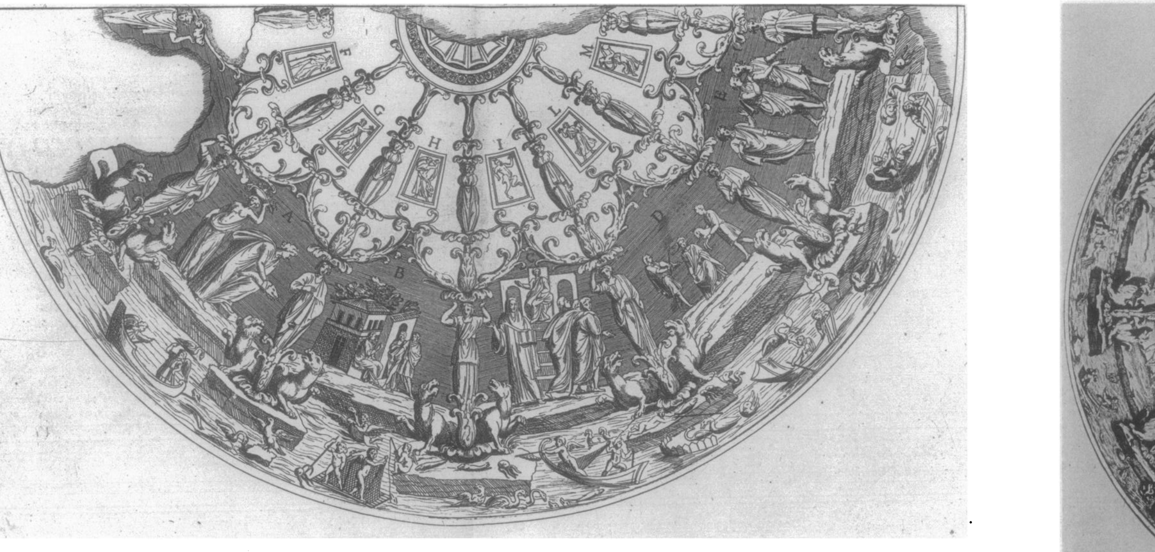
Dessins de Sainte-Constance

53. *Vat. Barb. Lat.* 4424, f. 31ᵛ. Sant' Andrea cata Barbara à Rome

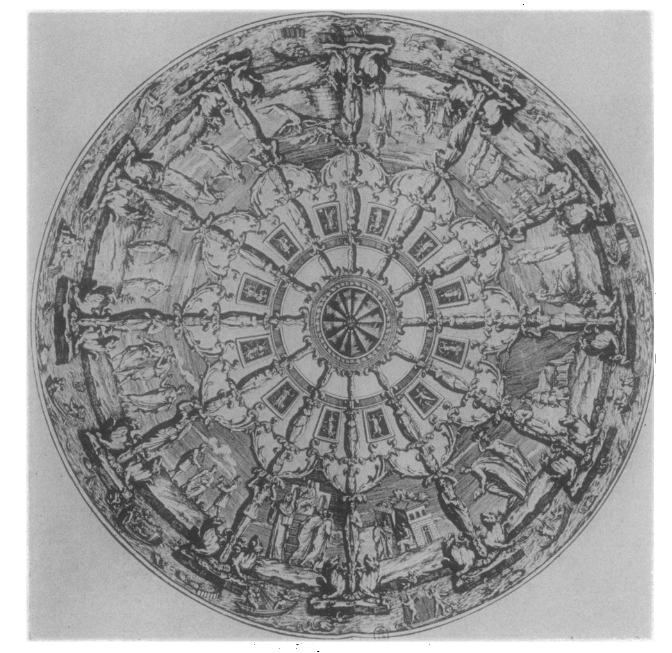


54. *Vat. Barb. Lat.* 4424, f. 31ʳ. Baptistère de Latran

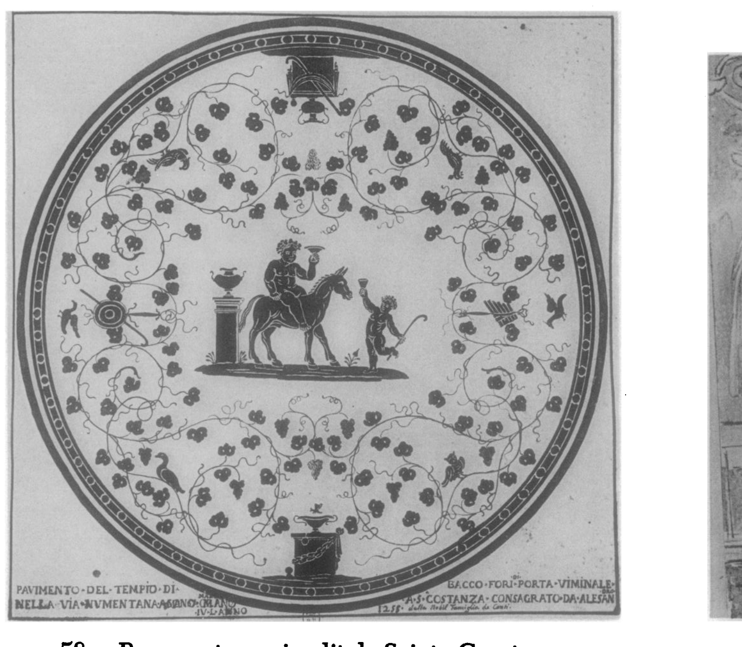
Dessins de Giuliano da San Gallo



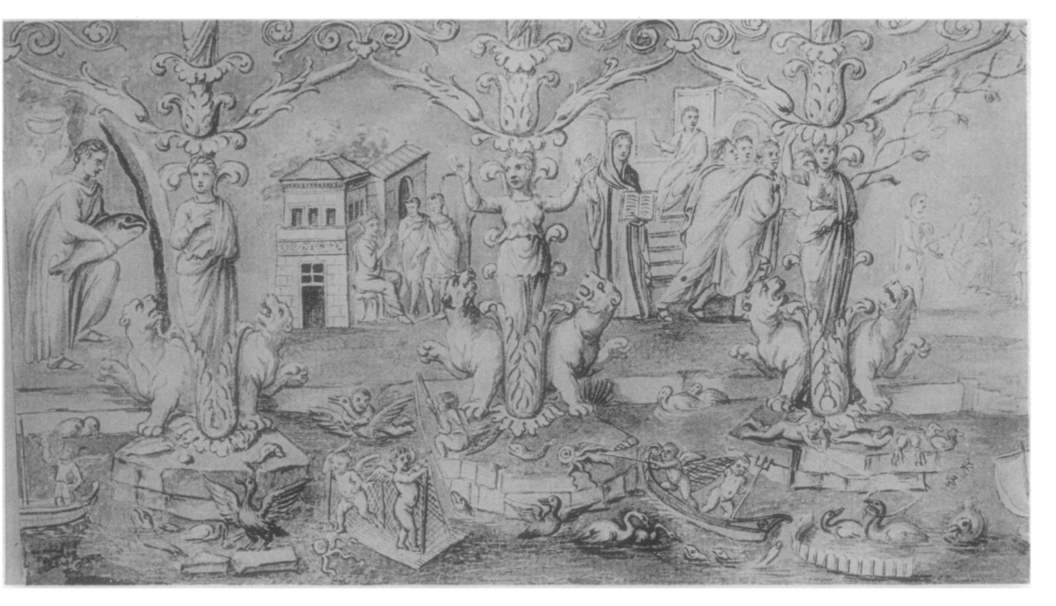
55. Coupole de Sainte-Constance (Ciampini)



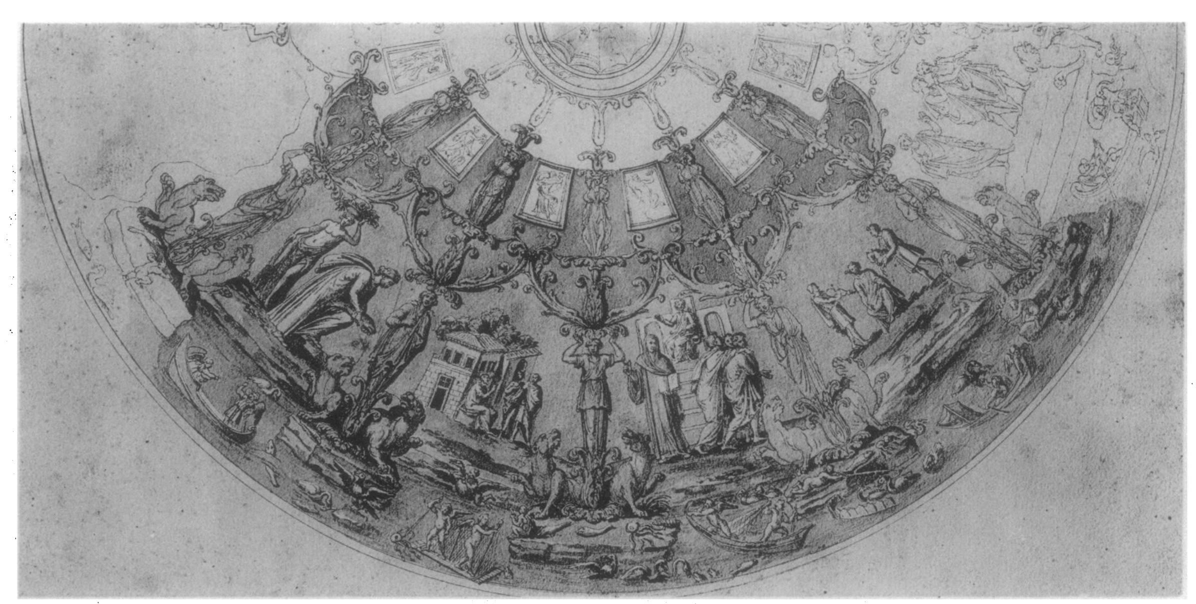
56. Coupole de Sainte-Constance
(Bellorius et Causseus)



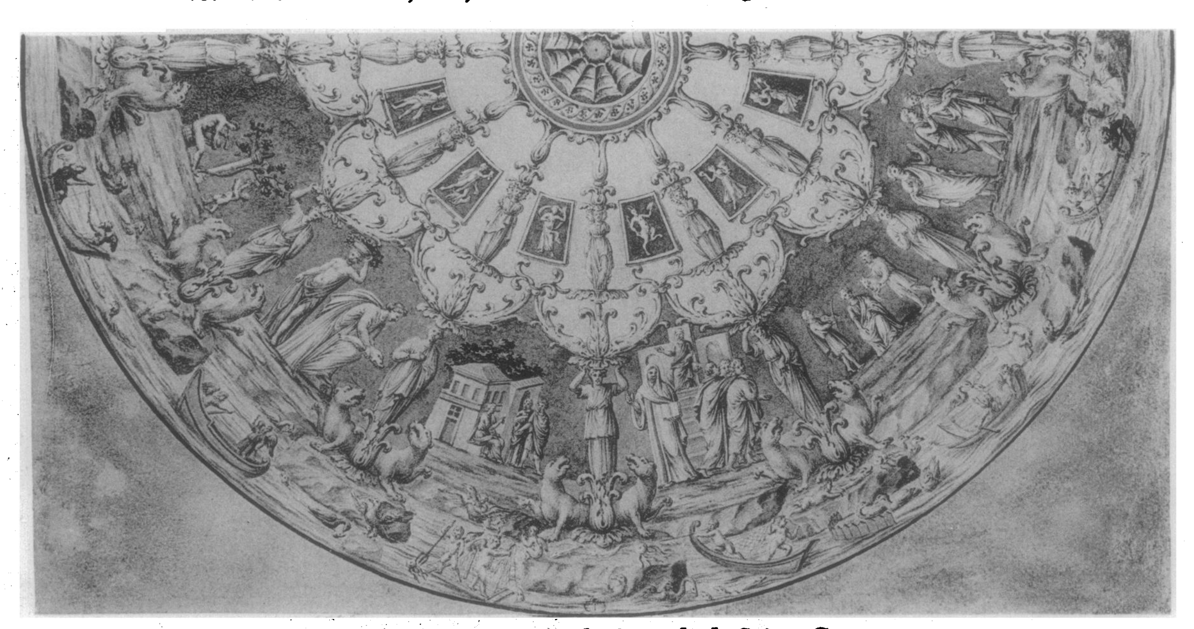
58. Pavement romain, dit de Sainte-Constance



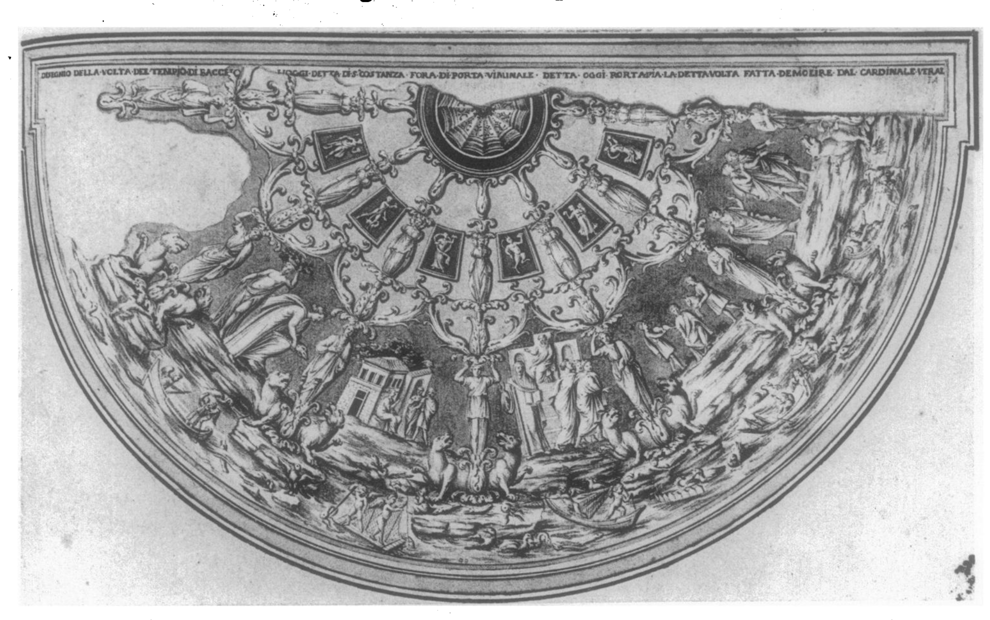
57. Eton College copie de l'aquarelle d'Ollanda par P. S. Bartoli



59. Windsor Castle, A22, f.9576. P. S. Bartoli. Coupole de Sainte-Constance



60. Eton College. F. Bartoli. Coupole de Sainte-Constance



61. Coll. du Duc de Holkham. F. Bartoli. Coupole de Sainte-Constance

élément du rang d'oves classique, la feuille intercalaire, subsiste. Pour ce motif aussi, le parallèle le plus immédiat et le plus étroit se trouve dans les catacombes.[215]

Des animaux se jouent dans les octogones et des personnages dans les grands cercles. Ces derniers sont rares dans les pavements, mais d'une extrême fréquence dans le décor des plafonds, tant des catacombes que des demeures et des tombes païennes. J. Wilpert a consacré un paragraphe de son étude sur les peintures des catacombes à ces sujets [216] dont il énumère les plus importants. Des petits amours et des psychés, sans ou avec des attributs: fleurs, bâtons ou fruits,[217] se divertissent parmi des scènes chrétiennes. Le plafond de la catacombe de Saint-Janvier à Naples, du milieu du IIIe siècle, est l'un des exemples les plus remarquables de ce genre de décor dans une tombe chrétienne.[218]

Cependant le groupement des personnages autour d'un médaillon central à Sainte-Constance — dans la onzième voûte une psyché, dans la troisième un amour ailé portant un plat de fruits — la diversité des personnages et de leurs attributs [219] sont plus proches de certaines oeuvres païennes que des fresques chrétiennes. Nous songeons plus particulièrement à une tombe romaine de la voie Latine, découverte il y a un siècle, et qui appartient à la deuxième moitié du IIe siècle.[220] Un thiase marin entoure le médaillon central dans lequel un personnage voilé, le défunt sans doute, est emporté par un griffon. Faut-il voir dans la psyché et dans l'amour à Sainte-Constance une allusion aux défunts? Ils seraient entourés d'autres psychés, d'amours ailés et de personnages sans ailes, apportant des fleurs ou des fruits, dansant, jouant de la flûte ou de cimbales. L'amour qui tend une couronne (fig. 32) figurerait l'idée de la mort victorieuse sur les forces du mal.[221] Les réfections ne nous permettent cependant pas d'insister sur cette question.

Parmi les animaux, oiseaux et quadrupèdes, de ce charmant cortège un seul, un agneau avec une sorte de *flabellum* appuyé contre son corps, attire

[215] J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, pl. 45, 1 (IIIe siècle), 100, 161, 172 (IVe siècle).

[216] J. Wilpert, *op. cit.*, p. 22 à 30.

[217] Par ex. *ibid.*, pl. 217 et 218, catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin, milieu du IVe siècle.

[218] H. Achelis, *Die Katakomben von Neapel* (Leipzig, 1936), pls. 5–13, p. 44 et suiv.

[219] Qui, malheureusement, ont été restaurés.

[220] E. Petersen, "Sepolcro scoperto sulla via Latina," dans *Annali dell'Istituto*, XXXII (1860), p. 348 à 415, et *Monumenti inediti*, VI, pl. 43, 44, 49 à 52. Photographies dans E. Wadsworth, *Stucco Reliefs of the First and Second Centuries still Extant in Rome*, pl. xx–xxiv. Les mêmes stucs dans K. Ronczewki, *Gewölbeschmuck im römischen Altertum*, pl. xxv, et ailleurs.

[221] F. Cumont, *Études syriennes* (Paris, 1917), p. 63 et suiv.

l'attention (fig. 32, représenté deux fois). De Rossi croyait cet attribut mal restauré et le remplaçait par un vase à lait, une *mulctra*, symbole chrétien qui évoque le Bon Pasteur.[222] Wilpert a montré que c'est une erreur.[223] Ugonio parle de cet objet comme d'un *ventilabrum* ou *flabellum* et le dessine en conséquence. Tout en ignorant sa signification, nous ne pensons pas qu'elle soit chrétienne.

En comparant les mosaïques de ces deux voûtes avec les fresques de la catacombe de Saint-Janvier à Naples, l'une des catacombes chrétiennes où les sujets profanes ne soient pas limités à quelques rares motifs, on constate, malgré des parentés, une différence notable. A Sainte-Constance on ne trouve aucun sujet païen à proprement parler, alors que dans la catacombe de Naples, de cent ans plus ancienne, les masques de théâtre, les panthères appuyant leurs pattes sur des cymbales (motif dionysiaque), les griffons abondent. C'est là un point essentiel pour saisir l'esprit dans lequel a été conçu le décor de notre Mausolée. On y retient et développe même avec complaisance des sujets profanes, mais on écarte délibérément toute évocation de sujets proprement païens.

4. Voûtes IV et X

Des rinceaux de vigne, sortant d'une touffe d'acanthe dans chaque angle de la voûte, recouvrent la surface entière, mais laissent au milieu la place d'un buste qui se découpe comme dans un médaillon formé de branchages (fig. 33). Du côté des fenêtres et des colonnes, à la base de la voûte, des chariots chargés de raisins avancent vers des pressoirs où trois enfants nus foulent aux pieds les fruits.

Ciampini a fait graver la voûte no X.[224] Quoique sommaire ce dessin est précieux, car il rend compte de l'état de la mosaïque avant les restaurations du XIXe siècle. Le long du sommet il manquait des parties importantes, mais le buste au centre était encore visible. La partie au-dessus des colonnes semble plus fortement restaurée que celle d'entre les fenêtres. La voûte IV était probablement moins bien conservée.[225]

Les pavements de mosaïque ornés de rinceaux de vigne aux larges volutes recouvrant le fond abondent aux IIe, IIIe et IVe siècles et nous

[222] G. B. De Rossi, *Musaici cristiani*, f. 8ro. – J.-A. Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* . . . , s.v. *mulctra*. – E. Müntz, *Revue archéologique*, *op. cit.*, p. 229.

[223] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 291 et fig. 88. Cf. en outre D. Mallardo, *op. cit. infra*, note 240, p. 78.

[224] J. Ciampini, *De sacris aedificiis* . . . , pl. xxx.

[225] J. Wilpert, *op. cit.*, p. 287, n. 5, et p. 290, n. 4, a publié la description assez détaillée d'Ugonio qui permet de porter ce jugement. Mais il est abusif de conclure, avec lui, à l'absence du buste de la voûte IV, et partant à sa réfection complète, du fait qu'Ugonio ne le mentionne pas. De Rossi, *Musaici cristiani*, f. 8, pense même que ce buste était mieux conservé que l'autre.

n'aurions que l'embarras du choix pour les comparer aux nôtres.[226] Mais le hasard des découvertes archéologiques est particulièrement favorable dans ce cas et nous permet de restreindre les rapprochements aux voûtes. Nous en connaissons trois, l'une en stuc,[227] une autre peinte, du IVe siècle (fig. 34),[228] et enfin une troisième, la plus importante pour nos, en mosaïque, de la deuxième moitié du IIIe siècle (fig. 36).[229] Toutes trois sont entièrement couvertes de larges spirales de vigne dont les tiges prennent naissance aux angles. Au centre un espace est resté vide pour recevoir l'image du Bon Pasteur ou de *Sol* sur son char. La forme des feuilles et le tracé des branches, assez frêles, dans la tombe du Vatican (fig. 35) sont particulièrement proches des rinceaux de Sainte-Constance. Et dans la fresque d'une voûte du cimetière de Domitille, attribuée au deuxième quart du IIIe siècle,[230] on découvre des génies vendangeurs et des oiseaux, motif d'ailleurs extrêmement fréquent dans les pavements et sur les sarcophages.

L'amour pour le détail réaliste que nous avons noté dans les scènes marines s'exprime ici par la représentation des chariots et des pressoirs. Aucun des plafonds cités ni même les pavements [231] ne les montrent. Sans doute, la scène du foulage est-elle fréquente sur les sarcophages,[232] mais le transport des fruits y est rare. Sur la face avant du couvercle d'un sarcophage romain du IIIe siècle le chariot à deux roues pleines, traîné par un couple de boeufs, est comme les nôtres,[233] alors que sur le sarcophage de Junius Bassus de 359, il a des roues à rais.[234]

[226] P. Gauckler, s.v. *Musivum opus*, dans *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, p. 2122, en parlant de Sainte-Constance, en cite quelques uns.

[227] Du cimetière dit *d'Apronien*, découverte par Bosio en 1596 et perdue par la suite, voir *DACL*, I, 2, s.v. *Apronien, cimetière d'*, col. 2636 et suiv., et s.v. *amours*, *ibid.*, col. 1621 et suiv., fig. 389.

[228] Naples, catacombe de Saint-Janvier, voir H. Achelis, *op. cit.*, pl. XIX et p. 58.

[229] Rome, trouvée lors des fouilles sous Saint-Pierre, voir B. M. Apollonj-Ghetti, A. Ferrua, E. Josi et E. Kirschbaum, *Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano* (Cité du Vatican, 1951), p. 38 à 42, pl. X à XII, et l'étude d'O. Perler, *Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan* (Fribourg [Suisse], 1953 [*Freiburger Universitätsreden*, N.F., 16]).

[230] Voir F. Wirth, *Römische Wandmalerei*, p. 171 et suiv., fig. 86.

[231] Dont l'un des plus beaux et des plus anciens est celui d'Oudna en Tunisie, aujourd'hui au Musée du Bardo, *Inventaire*, no. 376. Le tableau au centre est encadré, comme à Sainte-Constance, par les branches de la vigne. – On a découvert récemment un pavement de ce type à Piazza Armerina, voir G. V. Gentili, *La villa imperiale de Piazza Armerina*, fig. 30, p. 50 et suiv., pièce no. 42; cf. B. Pace, *I mosaici di Piazza Armerina* (Rome, 1955), fig. 35. Le buste au centre est celui de Pan.

[232] Cf. G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Studies, II, 1 (Cambridge, Mass., 1951), p. 62 et 2, nos. 470, 471, 475, 480, 492, 495, 498, etc., du catalogue.

[233] Mais la caisse du chariot est en osier. Sarcophage à la Walters Art Gallery de Baltimore, voir K. Lehmann-Hartleben et E. C. Olsen, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore* (Baltimore et New York, 1942), fig. 9 et 10, p. 14 et suiv. Couvercle et sarcophage ne vont pas ensemble.

[234] Les artisans de Grégoire XVI ont donné à certains fouleurs, voûte X, côté des fenêtres, voûte IV, des deux côtés, des serpents, alors qu'ils tenaient des bâtons courbés (cf. la gravure

On a beaucoup discuté sur l'identité des deux bustes qui sont placés au centre de ces voûtes. F. Savio, partant de l'idée qu'un homme et une femme étaient représentés, pensait aux portraits de Constantina et de son époux Hannibalien.[235] L'état de conservation ne permet pas de décider. Ugonio parle d'une *bulla* que portait le personnage de la voûte X.[236] Mais il déclare ne pas savoir s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, bien que la *bulla* soit, en règle générale, l'attribut des jeunes garçons romains qui n'ont pas atteint l'âge de la puberté.[237] Si la description d'Ugonio est exacte, nous aurions affaire à l'image d'un jeune garçon, alors qu'aujourd'hui c'est une femme. Notons cependant que le chignon sur le sommet de sa tête, qui seul lui donne un caractère féminin, est l'oeuvre du restaurateur et manque sur la gravure de Ciampini.[238] Nous préférons avec De Rossi renoncer à une identification de ces bustes.[239]

Aucun détail de ces deux mosaïques ne nous autorise à y voir un symbolisme spécifiquement funéraire: ce sont les représentations d'une existence joyeuse dont les anciens aimaient s'entourer, et dans leurs maisons et dans les tombes.[240]

5. *Voûtes V et IX*

Le système décoratif est des plus simples (fig. 36). Des rangées de cercles couvrent le fond.[241] Les médaillons stuqués des plafonds des IIe–IIIe siècles

---

de Ciampini et l'aquarelle de F. Bartoli, T. Ashby, *op. cit.*, *loc. cit.*, no. 89). Leur ont-ils été suggérés par les serpents que les suivants de Dionysos tiennent parfois? Cet attribut dionysiaque ne figurait de toute manière pas dans les mosaïques originales et ne saurait en justifier une interprétation bachique.

[235] F. Savio, *op. cit.*, dans *Atti dell'Accademia delle scienze di Torino*, XLII (1906/1907), p. 740.

[236] Voir J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 291, n. 4: *Plenum majestatis cum bulla ad pectus medium more Romanorum.*

[237] Voir s.v. *Bulla* dans *RE*.

[238] Ainsi que sur l'aquarelle de F. Bartoli. Pour Ciampini, *op. cit.*, p. 130, c'est cependant une femme: *In fornicis medio mulierem. . .* , sur l'aquarelle de Bartoli aussi, c'est plutôt une jeune fille. Et au sommet de la voûte XI on voit une psyché, alors que dans IV c'est un amour, cf. *supra*, p. 197.

[239] *Musaici cristiani*, f. 8vo.

[240] Il est vrai que nous manquons d'une étude d'ensemble sur la vigne, sa signification et son rôle dans l'art grec et romain. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Paris, 1942), p. 343 et *passim*, a sans aucun doute exagéré le sens bachique de ces représentations. C. Leonardi, *'Ampelos. Il simbolo della vite nell'arte pagana e paleocristiana*, dans *Ephemerides liturgicae, Sectio historica*, XXI (1947), suit entièrement F. Cumont pour l'interprétation des scènes de vendanges, *op. cit.*, p. 80 à 101. On trouvera des jugements assez raisonnables dans D. Mallardo, "La vite negli antichi monumenti cristiani di Napoli e della Campania," dans *Rivista di archeologia cristiana*, XXV (1949), p. 73 et suiv. Voir *ibid.*, la bibliographie récente.

[241] Dans la voûte IX, le mosaïste n'a pas su disposer correctement ces rangées. Il a intercalé une demi-rangée du côté des colonnes.

semblent traduits dans la mosaïque.[242] Mais aux encadrements finement profilés, aux fleurons et aux branchages gracieux qui garnissent les vides se sont substitués de simples disques, contournés de bandes vert-foncé, les vides remplis de motifs schématisés.

La diversité des motifs de remplissage est plus grande du côté des fenêtres. Des fleurons vert-foncé et vert-clair (*a*), des têtes à collerettes de feuilles (*b*) et des personnages en pied à carnation bleuâtre (*c*) ornent les médaillons. Ils sont disposés par rangées obliques selon le rythme a, b, a, c, a, b, a, c . . . , montant vers la voûte précédente (IV et X). Les vides entre les médaillons sont ornés, dans V, de petites croix verdâtres sur un fond carré rose et vert, dans IX, de croisettes sur le même fond. Dans cette dernière, un autre motif de remplissage, des paniers à fruits, bleu, vert et rouge, s'ajoute du côté des colonnes à ceux que nous avons décrits.

Les fleurons à huit pétales du type des nôtres appartiennent au répertoire décoratif des pavements romains depuis le IIe siècle.[243] Les têtes à collerettes de feuilles sont extrêmement fréquentes dans les peintures des catacombes du IIIe[244] et du IVe siècle.[245] Les feuilles, habituellement courbées, se tendent vers les côtés. La collerette rabattue de Sainte-Constance est rare: nous ne l'avons trouvée que dans les fresques d'un hypogée du IVe siècle.[246]

Les petits personnages en pied, tantôt nus, tantôt vêtus, de la voûte V paraissent être très restaurés. On distingue des femmes en *himation* de teinte jaune, la tête couverte d'un voile, et des personnages nus. Ceux de la voûte IX (fig. 36), mieux conservés, se rapprochent des personnages dans les voûtes III et XI: des amours ailés, une ou deux femmes du type de la psyché, d'autres en pied, vêtues, dont l'une tend une cymbale (?) et un bâton courbé ou un arc. La réfection probable des attributs rend difficile une identification. Par la fonction décorative et l'allure ils rappellent de près les personnages d'un mur peint de Stabies (fig. 37)[247]: des jeunes femmes volant alternent avec des génies ailés, des oiseaux et des fleurs, sur le fond d'un quadrillage oblique. R. Helbig mentionne quelques attributs étranges de ces

[242] Cf. la voûte de la tombe de la voie Latine, *supra*, n. 220, et la voûte d'une autre tombe sous Saint-Sébastien sur la voie Appienne, voir E. Wadsworth, *op. cit.*, pl. XIX, 1, et F. Wirth, *op. cit.*, pl. 28b, qui attribue cette tombe à la première moitié du IIIe siècle.

[243] Cf. par ex. M. E. Blake, "Roman Mosaics of the Second Century in Italy," dans *Memoirs of the American Academy in Rome*, XIII (1936), pl. XXXIX, 1, 3 et la même, "Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity," *ibid.*, XVII (1940), pl. XIX, 1.

[244] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, par ex. pl. 8 et 25, que l'auteur date du IIe siècle.

[245] *Ibid.*, pl. 149, 3 et 156.

[246] *Ibid.*, pl. 161.

[247] Cf. R. Helbig, série II des *Denkmäler der Malerei des Altertums* (Munich, 1939), p. 2, et L. Curtius, *Die Malerei von Pompeji* (Berlin, 1912), fig. 226 (dans ce dernier ouvrage, désignée par erreur comme peinture de plafond).

femmes, mais sans les expliquer: l'une tient une tête barbue et une épée, une autre, une ancre et un gouvernail.

La fresque du Ier siècle charme l'oeil par la grâce des mouvements et des formes, par l'heureuse observation de la nature, la mosaïque du IVe tend au contraire vers un effet décoratif d'ensemble auquel contribuent pour une bonne part les couleurs. Les rangées de bustes font pressentir certains tissus "coptes" au fond couvert par un semis de têtes [248] dont le rôle n'est guère différent de celui de motifs floraux ou géométriques. La simplification des formes et des compositions qui caractérise l'art du IVe siècle a pour contrepartie une intensification des effets décoratifs qui va croissant et se généralisant.

6. Voûtes VI et VIII

Ce sont les plus riches de la série et peut-être aussi les plus fines (fig. 28, 38). Nous avons étudié l'état de conservation de la voûte VI.[249] Le décor en était plus touffu, plus varié et sans doute d'un naturalisme plus vivant qu'aujourd'hui. Celui de la voûte VIII est plus clairsemé, mais les restaurations ont pu modifier, là aussi, la disposition originelle.

Toutes deux sont couvertes d'une profusion de branches à fruits, poires, pommes, figues, citrons, grenades, raisins, pommes de pin, de bottes d'épis et de quelques tiges de lauriers fleuris. A ces végétaux se mêlent de nombreux volatiles, pigeons, perdrix, faisans, paons, oiseaux huppés et de proie, des pies, ainsi qu'une abondante vaisselle de luxe. Les teintes aussi sont plus variées qu'ailleurs: aux verts, jaunes et bleuâtres des feuillages s'associent les rouges et les oranges des fruits et des oiseaux, les tons bleus, bleu-gris et gris de la vaisselle à bords dorés.

Deux mosaïques de pavement du IIIe siècle, toutes deux de Tunisie, présentent des compositions extrêmement semblables. L'une, de Carthage, couvrait le carré ouvert d'une cour péristyle (fig. 39, 40, 41, 42) dont le centre était orné d'un parterre de fleurs ou d'arbustes.[250] L'autre, que l'obligeance de M. Foucher, conservateur du Musée de Sousse, nous permet de publier (fig. 43, 44, 45), a été trouvée par lui dans le *frigidarium* d'un établissement de bains romain près de cette ville.[251]

[248] Tapisserie de laine du VIe siècle au Musée des tissus, Lyon, cf. H. Peirce et R. Tyler, *L'art byzantin* II (Paris, 1934), fig. 54. Voir aussi E. Kitzinger, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 3 (1946), p. 45 et suiv., en particulier, fig. 46 et 47.

[249] *Supra*, p. 193.

[250] *Inventaire*, no. 640, aujourd'hui au Musée du Bardo, recomposée en quatre panneaux rectangulaires, qui ne correspondent pas à la forme originelle. Nous en publions des photographies que nous devons à l'obligeance du conservateur, M. Driss.

[251] Bir el-Caïd. La salle mesurait 14 x 9m; cinq fragments sont conservés au Musée de Sousse. Cf. une allusion à cette mosaïque dans L. Foucher, "Motifs prophylactiques sur des

Disposition des branchages et choix des espèces, quoiqu'un peu moins variés, sont à peu près les mêmes dans les deux mosaïques africaines et à Sainte-Constance. Parmi les animaux, les quadrupèdes sont plus nombreux que dans le Mausolée où un seul est conservé par le dessin du XVIe siècle (fig. 29).[252] A Carthage deux chèvres, une gazelle, deux lièvres, un singe, un porc-épic, unlézard, animent le fond. Sur la mosaïque de Sousse des personnages, dont un fragment de tête de jeune fille, [253] un génie ailé (fig. 43), achèvent de donner à cette composition le caractère d'un tableau de genre.

La tonalité des pavements africains est plus estompée qu'à Rome: les teintes vert-clair, rose et jaune sur fond crême dominent.

Gauckler voyait dans la mosaïque de Carthage la représentation d'une basse-cour ou d'une volière.[254] La présence des nombreux quadrupèdes rend cette désignation peu probante. Les personnages dans le pavement de Bir el-Caïd et la vaisselle abondante à Sainte-Constance montrent qu'il ne faut pas chercher dans ces compositions l'imitation d'un quelconque modèle réel. Ce sont des ensembles décoratifs qui évoquent les produits d'une terre fertile et ceux qui y vivent. A Carthage les chèvres (fig. 41), une flûte de pan et un *pedum* rappellent l'existence pastorale, à Sainte-Constance le disque traversé par un *pedum* (fig. 29).[255] La signification de ce disque paraît claire. Tenu sur une pierre tombale de Metz par une danseuse qui le frappe avec un bâtonnet [256] il se révèle comme un instrument de musique des plus simples: résonnant sous les coups du bâton ou de la main, il rhythmait sans doute des danses champêtres.[257] Dans notre mosaïque, tous ces objets accusent le caractère pastoral de la composition.[258]

---

mosaïques récemment découvertes à Sousse," à paraître dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques.*

[252] *Supra*, p. 193.

[253] Refaite d'après M. Foucher.

[254] *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, s. v. *Musivum opus*, col. 2116a.

[255] *Supra*, p. 193. Les restaurateurs en ont fait une patère à manche. Mais l'authenticité du dessin du XVIe siècle est confirmée par deux pierres tombales romaines, de Metz et de Trèves, sur lesquelles le disque est traversé, exactement comme sur la mosaïque, par un bâton de berger. Cf. pour la pierre de Metz, J. B. Keune, dans *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, XVIe année (1904), p. 326, no. 10, pl. VI, 1; pour celle de Trèves, F. Hettner, *Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier* (Trèves, 1893), p. 212, no. 591. Les deux auteurs appellent ce disque un "Klangblech."

[256] Cf. J. B. Keune, dans *Jahrbuch der Gesellschaft . . .* , XIIe année (1900), p. 346. O. A. Hoffmann, *Der Steinsaal des Metzer Altertümermuseums* (1889), nos. 9 et 10.

[257] J. Jüthner a étudié ce disque sur le relief d'une autre pierre tombale, au Musée de Ratisbonne, "Die Schelle im Thiasos," dans *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien*, VII (1904), p. 146 à 150. Sur cette pierre, un jeune satyre soulève du pied droit un disque troué et tient sur l'épaule gauche un *pedum*. L'auteur y voit, comme nous, un instrument de musique, mais en exagère à notre avis le caractère bachique.

[258] Les articles "Discus" et "Tintinnabulum" du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* ne précisent pas suffisamment la nature de cet objet.

La vaisselle d'argent, aux rebords dorés, se compose en majorité de récipients à boire dont A. Venturi [259] a donné la nomenclature. Il a sans doute raison de voir dans les cornes (deux dans chaque voûte) des rhytons, cornes à boire et non point des cors de chasse,[260] et dans les récipients en forme de coquille, des *absides* [261] qui faisaient partie de la vaisselle de table. Les grandes cruches dans chacune des deux voûtes sont probablement des aquamaniles.[262] Les esclaves les apportaient pendant les repas pour verser l'eau sur les mains des convives. Ceux-ci se les lavaient dans des patères à manche, dont une se voit sur la voûte VI et trois autres sur la voûte VIII. Une vaisselle toute semblable, réunie sur une table de crédence, est peinte dans une tombe trouvée à Pompéi (fig. 46).[263] Ainsi donc, un véritable service de table est mêlé aux sujets champêtres, fruits, plantes et animaux.

Au centre de la voûte VIII (fig. 38) est placé un motif conventionnel qui a une longue histoire dans l'art antique. Deux colombes sont perchées sur le rebord d'une large bassine. C'était l'un des sujets de la fameuse mosaïque de l'*asarôtos oikos* de Sôsos de Pergame dont parle Pline [264] et dont on a trouvé des imitations à Pompéi, à Malte et dans la villa adrienne.[265]

[259] *Storia dell'arte italiana*, I (1901), p. 230 et suiv.

[260] Ce que pensait De Rossi, *Musaici cristiani*, f. 8[ro]. Il y en a une aussi sur la mosaïque de Carthage (fig. 42).

[261] *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, s.v. *Apsis*.

[262] *Ibid.*, s.v. *Aquaemanalis*.

[263] Publiée par G. Spani, "La tomba dell'edile Vestorio Prisco a Pompei," dans *Memorie dell'Accademia dei Lincei*, s. VII, vol. III, fasc. 6 (1943), p. 237 à 315, en particulier p. 266 et suiv. Notre photographie d'après *Jahrbuch des deutschen arch. Instituts*, LXV/LXVI (1950/51), p. 242, fig. 44. L'auteur n'a pas reconnu l'usage de l'aquamanile et de la cruche placés *sous* la crédence et séparés de la vaisselle proprement dite. L'utilisation s'en explique d'ailleurs clairement par un autre tableau de la même tombe. Le défunt, débarrassé de sa toge, rentre dans sa maison. A sa gauche un petit esclave l'attend, tenant la cruche et la patère pour que le maître puisse se laver les mains. G. Spani a pensé que le personnage est sur le point de *sortir*. Aussi n'a-t-il pas compris les attributs de l'esclave et s'est-il étonné que les battants de la porte s'ouvrent vers l'extérieur, contrairement à la règle romaine. En fait ils s'ouvrent vers l'intérieur. — Dans l'iconographie chrétienne du IV[e] siècle, plusieurs représentations de cruches et de patères à laver les mains sont connues, voir J. Wilpert, *I sarcofagi*, II, pl. CLXIV, et l'explication correcte, texte, II, p. 342; lipsanothèque de Brescia, scène du lavement des mains de Pilate. Une patère liturgique chrétienne de bronze avec l'inscription ΝΙΨΕ ΥΓΙ(αι) Ν(ω)Ν ΚΥΡΙ(ε), "humecte en guérissant, Seigneur," se trouve dans la collection de Dumbarton Oaks, voir *The Handbook of the Dumbarton Oaks Collection* (Washington, D.C., 1955), no. 86. — A. Maiuri, *La casa di Menandro ed il suo tesoro di argenteria* (Rome, 1932), p. 354 et suiv., nos. 17 à 19, pl. XLIX à LI et LIV, qui a pris ces patères pour des plats à cuire, n'en a pu méconnaître l'usage qu'en ignorant les documents tardifs. Héron De Villefosse, "Le trésor de Boscoréale," dans *Monuments Piot*, V (1899), p. 249, n. 3, les considère comme des récipients à mélanger le vin.

[264] *NH*, XXXVI, 25(60), 184; cf. sur ce texte récemment M. Renard, "Pline l'Ancien et le motif de l'asarôtos oikos," dans *Latomus*, XXIII (1956), p. 307 à 314.

[265] Voir E. Pernice, *op. cit.*, p. 164 et suiv., pls. 64–66, où le motif est étudié.

Le groupe de Malte est extrêmement proche du nôtre par l'attitude des oiseaux et par la forme de la bassine.[266]

Ces deux mosaïques ont-elles, plus que les autres, une signification symbolique qui serait en rapport avec la destination funéraire de l'édifice? Le semis de fleurs et de plantes où sont perchés des volatiles existe dans les tombes hellénistiques de la Russie du Sud [267] et du Proche Orient.[268] Il n'est pas impossible que ces peintures aient inspiré les compositions des pavements que nous avons cités. Mais c'est par ceux-ci qu'elles sont parvenues aux voûtes de Sainte-Constance; elles n'ont pas passé directement des tombes dans le Mausolée. Somme toute, les éléments de ce décor, fruits, plantes, animaux, vaisselle de table, évoquent comme ceux des autres voûtes, les plaisirs de la vie d'ici-bas.

Qu'on ait attribué à ces images un effet bénéfique est possible, mais nous ne saurions en donner la preuve. D'aucune manière il ne faudrait y chercher une signification apotropaïque ou symbolique précise du fait que certaines plantes représentées, raisins, pommes de pin, laurier, peuvent être les attributs des dieux. Ces dieux ne figurent pas sur les mosaïques, et c'est précisément leur présence qui fait parler leurs attributs. La signification de ces images n'est pas non plus proprement païenne, sinon par l'acceptation très positive des joies de l'existence qu'elles expriment.[269]

Récapitulons. Plafonds peints, stuqués et en mosaïque, pavements de mosaïque nous ont offert des points de comparaison avec le décor des voûtes de Sainte-Constance. Une tradition artistique qui remonte au début de notre ère en a inspiré les motifs, et même la conception d'ensemble. Car dans les décors des plafonds romains on fait une distinction entre les voûtes des pièces principales et celles des pièces secondaires. Un décor illusioniste simule la vue sur un ciel imaginaire dans les grandes salles, alors que les voûtes secondaires sont ornées de caissons ou de motifs géométriques qui les imitent.[270] A Sainte-Constance on a cherché le même contraste entre le

[266] *Ibid.*, pl. 1, 4.

[267] M. Rostovtzeff, *op. cit.*

[268] F. Chapoutier, "Les peintures murales d'un hypogée funéraire près de Massyaf," dans *Syria*, XXXI (1954), p. 172 à 211, en particulier p. 209 et suiv.

[269] F. Chapoutier, *op. cit.*, p. 209 et suiv., cite très à propos l'inscription grecque d'une tombe de la voie Latine qui explique le sens des arbres et des oiseaux peints sur les murs. Le propriétaire, Patrôn, nous dit "qu'il a exécuté tout ce qui est désirable aux mortels. . . . pour que, même chez Hadès, il trouve un lieu de plaisance."

[270] Voir par ex. les stucs des thermes de Stabies, A. Ippel, *Pompeji* (guide) (Leipzig, 1925), fig. 73, p. 78. On suit la même règle dans les peintures de certaines catacombes dont nous parlerons plus bas, p. 210, et qui sont contemporaines des mosaïques de Sainte-Constance. — K. Lehmann, *op. cit.*, dans *The Art Bulletin* (1945), p. 1 à 27, a étudié la symbolique des ciels peints.

treillis de la coupole avec ses vues sur des scènes à paysage et les ornements en semis du déambulatoire.

Mais ce contraste est moins marqué qu'autrefois. Certaines voûtes du pourtour portent des décors libres (IV et X, VI et VIII) comme la coupole, d'autres des motifs géométriques. Cette juxtaposition de panneaux à décors variés est le fait d'un goût nouveau. Ce n'est que dans l'art du IVe siècle et de l'époque ultérieure que nous rencontrons ces enfilades de grands panneaux, mis bout à bout.[271] Le goût pour la richesse décorative l'emporte sur celui pour les compositions savantes.

7. *Mosaïques de la tourelle*

Avait-on joint aux mosaïques du déambulatoire un groupe d'images chrétiennes qui, comme sur la coupole, auraient rappelé la religion de la fondatrice? Nous ne le savons pas de façon certaine mais il y a lieu de le supposer.

On a cependant mis en doute l'existence de ces images dans la construction première. Les murs est et ouest de la tourelle à la hauteur du tambour sont percés, chacun, d'une fenêtre bouchée aujourd'hui.[272] Or, nous savons qu'une mosaïque se trouvait sur le mur ouest, à l'emplacement de l'une de ces fenêtres. Il serait peu probable, pensait-on, qu'au moment de la construction ou peu de temps après, on ait bouché ces fenêtres pour placer des mosaïques mal éclairées. Tout en reconnaissant la valeur de cet argument, nous ne le croyons pas décisif. Bien des questions de l'histoire architecturale de Sainte-Constance restent obscures. La tourelle porte préjudice à l'équilibre esthétique de l'édifice et, de plus, bouche une fenêtre du tambour. Pourtant elle est contemporaine de la première construction, dûe probablement à une modification des plans au cours des travaux. Aussi les fenêtres de la tour ont-elles peut-être été murées au moment où l'on a établi le programme des mosaïques.

Ugonio avait pu distinguer sur le mur sud (?), au-dessus de l'arc de la niche, un Christ assis parmi les apôtres, groupe qu'il comparait à celui de la mosaïque de Sainte-Pudentienne; au-dessus de ce groupe quelques branches

[271] Voir par ex. un pavement trouvé à Salzbourg (*CIL*, III, 5561) publié par Klose et Silber dans *Juvavum*, XXXIII, no. 42, fig. 10 et 11 (*non vidimus*), reproduit par E. Krüger, "Römische Mosaiken in Deutschland," dans *Archäologischer Anzeiger* (1933), col. 705, fig. 24; ou le pavement d'Aquilée, *La basilica di Aquileia*, pl. XLII.

[272] Ces fenêtres appartiennent selon les avis de M. De Angelis d' Ossat (cf. Prandi, *op. cit.*, p. 297, n. 38, *supra*, n. 31) et de M. Stettler, "Zur Rekonstruktion von S. Costanza," dans *Römische Mitteilungen*, LVIII (1943), p. 84, pl. 4 et Beilage 2, 1, à l'époque de la construction première.

et candélabres, en face, sur le mur nord, des personnages assis, et dans les angles, des femmes debout, vêtues de blanc.[273] On a essayé d'expliquer ces sujets,[274] en vain nous semble-t-il, la description d'Ugonio étant trop sommaire.

Il en est autrement de la mosaïque qui se trouvait sur le mur ouest de la tourelle. L'archéologue romain l'a étudiée lors de sa seconde visite et en a donné une description et un croquis (fig. 20, en bas).[275] Et nous en possédons un autre dessin encore, de la main de l'anonyme Destailleur (fig. 47), le même artiste qui a copié la voûte VI.[276] Ugonio a pu distinguer un agneau nimbé, plus bas des brebis, et dans le fond la ville de Jérusalem "selon l'apocalypse de saint Jean." [277] Son croquis (fig. 20) montre un agneau nimbé, de profil à gauche, devant un fond d'architecture crénelée, et un autre sans nimbe plus bas.

Le dessinateur de Berlin, tout en omettant le second animal, est beaucoup plus explicite. Un agneau nimbé, tourné à droite, la tête de face, se tient sur une estrade entre trois récipients à gauche et trois autres à droite qui ont des anses. Le fond est fermé par des architectures d'une variété surprenante: tour, coupole, palais et temple. L'interprétation de cette image par De Rossi [278] est étrange. Ce serait la Jérusalem céleste où l'agneau divin se tenait dans l'*atrium* du temple, au milieu des vases destinés au sacrifice. Wilpert, qui renonce à une explication, affirme que l'anonyme Destailleur a transformé en vases sacrés les brebis mentionnées par Ugonio.[279] Ce dernier enfin a pensé à une image tirée de l'apocalypse de saint Jean. Aucune de ces

[273] E. Müntz, *op. cit.*, p. 362: *VIIIus arcus in medio ecclesiae, ubi altare majus et sepulcrum porphyreticum, ubi . . . instar testudinis altius spatium attollitur mundis hinc inde circumseptum. Qui locus variis figuris erat ornatus, quae partim deciderunt, partim vix apparent. In facie supra sepulcrum videntur quidam sedentes qua fere specie sunt ad S. Pudentianam in abside majore et sine dubio hic erat Salvator, quantum opinari possum, (sed alio (?) cum facibus accedam, locus nam(que) est obscurior). Supra hos sedentes ornatus est quidam ex frondibus contextus inter ceu candelabra quaedam. E regione videntur. . . . similiter quaedam figurae sedentes. Et duae in angulis oblongae mulieres alba veste stantes. Circum et in sublimi omnia exoleverunt et corruerunt.*

[274] E. Müntz, *op. cit.*, p. 362, n. 3, voyait dans les deux femmes l'*Ecclesia ex gentibus* et l'*Ecclesia ex circumcisione*.

[275] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, fig. 95.

[276] Voir *supra*, n. 190 et n. 42; nous reproduisons le détail d'un dessin de l'intérieur de Sainte-Constance, f. 73ro (fig. 48), détail que H. von Geymüller, *op. cit.*, p. 233 et fig. III, avait déjà publié.

[277] Cf. le texte dans E. Müntz, *op. cit.*, p. 367, corrigé sur la photographie dans Wilpert, *loc. cit.*: *Manifestissimo segno anco è che son questi musaici di cristiani, perchè nella capella maggiore quella che è sopra l'altare vi è figura d'agnello col diadema con certe pecorelle sotto, il quale sta dinanzi alla città di Gerusalemme celeste secondo credo (che) dice S. Gio(vanni) nell'Apocalipse.*

[278] *Musaici cristiani*, f. 5ro, suivi par R. Michel, *op. cit.* (*supra*, n. 2), p. 48 et suiv.

[279] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 311.

explications ne nous satisfait, et pourtant le sens de cette image paraît évident. Les six vases au côté de l'agneau divin ne peuvent désigner que le miracle de Cana.[280] Dans cette scène, l'art paléochrétien présente fréquemment, en particulier sur les verres à fond d'or, le Christ debout entre six ou sept vases [281] (fig. 16) qu'il touche de sa baguette ou qu'il montre de la main.[282] Or, un seul monument, le sarcophage de Junius Bassus, de 359, donc presque exactement contemporain de Sainte-Constance, et exécuté également à Rome, présente un symbolisme semblable. Dans les écoinçons de sa face avant sont présentées des scènes chrétiennes, Moïse recevant la Loi, le Baptême de Jésus, la Multiplication des pains, où tous les personnages sont figurés par des agneaux. De même la mosaïque de la tourelle de Sainte-Constance serait une représentation symbolique du miracle de Cana.

Si l'on accepte notre interprétation, l'attribution de cette image à l'époque de la construction de l'édifice s'impose. Aussi bien la composition de la scène que la représentation des personnages sous forme d'agneaux conviennent mieux au milieu du IVe siècle qu'à aucun autre moment de l'histoire de l'art chrétien. Il faut enfin penser à la fréquence de cette image dans l'iconographie paléochrétienne: symbole de l'eucharistie, elle figure sur les sarcophages, dans les mosaïques et sur des objets d'usage courant (lampes, verres, etc.).

Ainsi donc, on aurait associé, comme dans la coupole, des images chrétiennes à des images profanes. Le décor banal d'une tombe romaine a été adapté au besoin du culte nouveau.

IV. LE REVÊTEMENT DE MARBRE INCRUSTÉ

Avant de conclure il nous faut dire un mot des incrustations qui ornaient les murs de la salle centrale. Trois dessins (fig. 48, 49, 50) [283] et la descrip-

[280] Voir *DACL*, s. v. *Cana, miracle de.*

[281] Sur le nombre variable des vases voir C. R. Morey, *Early Christian Art* (Princeton, 1942), p. 217, n. 248.

[282] Les autres brebis dont parle Ugonio et dont il a dessiné une seule, figuraient sans doute les apôtres et les convives. L'anonyme Destailleur les a simplement omises. Si la différence des récipients, avec et sans anse, n'est pas dûe à la négligence du dessinateur, mais correspondait à la réalité, elle ne pouvait être qu'une allusion aux deux miracles, Multiplication des pains et Transformation de l'eau en vin, qui, de cette manière, figurent souvent ensemble dans l'iconographie paléochrétienne.

[283] *Anonymus Destailleur*, no. 4151, f. 73ro, *Marc. Ital.* IV, 149, f. 19ro, *Escurial*, 28–II–12, f. 22, voir *supra*, n. 41. Ce dernier est probablement la copie d'un dessin qui a été reproduit aussi par A. da San Gallo, Florence, Offices, no. 7835A^ro, publié par H. von Geymüller, *op. cit.*, et A. Bartoli, *I monumenti antichi . . .* , I, pl. 78, fig. 141 (fig. 51). On peut joindre à ces dessins la vue de l'intérieur de Sainte-Constance par Ollanda dans le Recueil de l'Escurial, 28–I–20, f. 22ro, cf. E. Tormo, *op. cit.* (*supra*, n. 40) (fig. 52).

tion d'Ugonio[284] nous permettent de les reconstituer.[285] Elles suivaient et soulignaient, avons-nous dit,[286] la division de la rotonde en douze secteurs, tout en marquant avec vigueur les trois zones horizontales: écoinçons des arcades en guise de socle, mur plein (zone médiane) et tambour (zone des fenêtres). La zone médiane, la plus importante, était formée d'un rang de pilastres à rinceaux qui encadraient des panneaux rectangulaires, dressés, à ornements variés. Dans le tambour, une architecture illusioniste, deux paires de colonnes en perspective entre les fenêtres, était surmontée d'un rang d'oves et d'un autre de spirales en S adossés (fig. 1, à gauche).[287] Enfin, une très belle frise en perspective, de petits arcs sur des consoles richement incrustés de vases et de trophées, séparait le tambour de la zone médiane.

La sobre élégance de ce décor, aux marbres blancs et jaunes des fonds et aux porphyres verts et rouges des ornements,[288] préparait l'oeil par le contraste à l'extrême richesse des mosaïques de la voûte, où les cubes d'or, de nacre et de verre brillaient dans la lumière tamisée qui pénétrait par les fenêtres. Les voûtes du déambulatoire, plus sombres, semblent de nos jours encore, témoigner des tonalités dominantes des incrustations de la salle centrale: les vert-bleuâtres, les rouges et les jaunes dorés s'enlèvent sur un fond de marbre blanc.

De Rossi et d'autres avant lui[289] avaient signalé la parenté étroite entre les incrustations de Sainte-Constance et celles de Sant'Andrea cata Barbara, exécutées probablement vingt ans plus tôt. Perdues aussi, elles nous sont connues par un dessin de Giuliano da San Gallo (fig. 53)[290] et par quelques

[284] E. Müntz, *loc. cit.*, p. 366: *Sub fenestris circum totus paries supra arcus columnarum est incrustatus lapideis tabulis, quibus circumtexti sunt varii ornatus ex multiplici lapide in parva(s) lamina(s) texto. Similiter sub circuitione arcuum qui incumbunt singuli duabus columnis sunt incrustaturae ex laminis lapidis venati albi. Ut autem videas haec esse opera christianorum temporum respice incipiendo numerare a tabula arcus qui est supra altare 4m tabulam in cujus summitate videbis incrustatum hoc signum* (chrisme) *vario lapide.* — D'après Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 285, le chrisme se trouvait au-dessus de l'abside latérale de gauche.

[285] G. B. De Rossi, *Musaici cristiani*, pl. IV, s'est servi du dessin de l'anonyme de l'Escurial pour sa reconstitution. A. Schmarsow, *Der Kuppelraum von S. Costanza . . .* , a basé son étude de l'intérieur de Sainte-Constance sur cette reconstitution, qui est correcte sauf des détails que l'on peut corriger avec l'aide du dessin de Berlin.

[286] *Supra*, p. 166.

[287] L'anonyme de l'Escurial (fig. 2) dessine bien le rang d'oves, mais au lieu des spirales, des dauphins qui affrontent un trident. Nous donnons la préférence à la copie d'Ollanda, le motif des S adossés se retrouvant dans les mosaïques du baptistère de Naples et de l'Oratoire de Saint-Jean-de-Latran (toutes deux de la première moitié du V[e] siècle).

[288] L'anonyme Destailleur a indiqué sur son dessin exactement la répartition des matières, partant des couleurs; une reconstitution serait possible.

[289] G. B. De Rossi, *Musaici cristiani*, f. 6[ro], avec référence aux études antérieures.

[290] Sant'Andrea a été étudié par G. Lugli et Th. Ashby, "La basilica di Giunio Basso sull' Esquilino," dans *Rivista di archeologia cristiana*, IX (1932), p. 221 à 255. C. Huelsen, "Die Basilica des Junius Bassus," dans *Festschrift für J. Schlosser* (Vienne, 1927), p. 53 à 67, avait

fragments conservés à Rome.[291] La structure en était la même qu'au Mausolée de Constantina, les matériaux ont dû être identiques aussi.[292] Le système de ces décors, c'est l'évidence, a été créé pour des murs pleins et rectilignes. A Sainte-Constance la zone du socle est adaptée tant bien que mal aux écoinçons des arcs dont l'anonyme Destailleur a soigneusement copié le dessin.

Des revêtements semblables ont été exécutés sous Sixte III (432–440) au baptistère de Latran (fig. 54),[293] sous Hilaire (461–464) dans l'oratoire adjacent de la Sainte-Croix. Ce dernier était surmonté d'une coupole à mosaïques, dont le dessin, si l'on peut croire une gravure du XVIe siècle, s'apparentait à celui de Sainte-Constance.[294]

Il faut enfin mentionner une série d'oeuvres secondaires dont on n'a pas tenu un compte suffisant dans ces études. Dans la crypte de Saint-Janvier à Prétextat, les parois de la salle sous les peintures de la voûte étaient revêtues de plaques de marbre.[295] La crypte d'Ampliatus présente un décor architectural du type de Sainte-Constance.[296] Les peintures constantiniennes de la maison du Mont Célius, qui couvrent les murs du *tablinum*, sont les imitations d'architectures semblables.[297] Et sur les plafonds, au-dessus de ces murs, se développent des décors plus libres, des rinceaux de vigne ou des compositions à figures.

Architectures en marbre incrusté, ou imitées dans la fresque, partant contraste entre la ferme structure des murs et la liberté picturale du plafond, caractérisent le style décoratif romain de ces années.[298] Revêtement de

---

montré auparavant que les têtes et petites scènes du socle et du haut du dessin (fig. 53) ont été ajoutées par San Gallo qui les a copiées sur des monnaies romaines.

[291] Palais des Conservateurs et Palais del Drago.

[292] Giuliano da San Gallo les indique sommairement: *lavorata tutta di pietre fine cioè porfido, serpentino, madreperla* (nacre) *e di più ragioni di pietre fine* . . .

[293] Sur ce baptistère et ses revêtements voir G. B. Giovenale, *Il battistero lateranense*, dans *Studi di antichità cristiana*, I, 1929. Ceux de la salle principale ne sont connus que par un autre dessin de Giuliano da San Gallo (fig. 54).

[294] *Ibid.*, fig. 76, d'après une gravure par Lafréry, de 1568.

[295] G. B. De Rossi, dans *Bullettino di archeologia cristiana* (1863), p. 3 et suiv.

[296] C'est P. Styger, *Die römischen Katakomben* (Berlin, 1933), p. 95 et suiv., p. 158 et suiv., qui a soutenu avec raison contre J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, pl. 30, 31, 32 à 34, la date plus récente des fresques de ces deux hypogées. Wilpert les attribue au IIe siècle, alors qu'elles sont probablement contemporaines de Sainte-Constance.

[297] Voir sur les peintures de la maison du Mont Célius (*casa celimontana*) *DACL.*, s.v., *Célius, maison du*, avec bibliographie. On trouvera quelques renseignements supplémentaires dans A. M. Colini, "Storia e topografia del Celio nell'antichità," dans *Memorie della R. Accademia dei Lincei*, VII (1944), p. 208 et suiv.

[298] F. Gerke, "Die Wandmalereien der neuaufgefundenen Grabkammer in Pećs und ihre Stellung in der Kunstgeschichte," dans *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, 1. Halbband (Baden-Baden, 1952), p. 115 à 137, et le même, "Die Wandmale-

marbre sur les parois et mosaïques sur les voûtes orneront aussi les édifices chrétiens des siècles à venir, et jusqu'au moyen âge à Byzance. Sainte-Constance ouvre la série pour nous, mais elle ne doit cette place priviligiée qu'à l'extrême pénurie des monuments. Car les édifices chrétiens ont été entretenus et restaurés pendant de longs siècles, alors que les monuments profanes, abandonnés et hors d'usage, sont tombés en ruines, leurs voûtes écroulées et leurs plaquages de marbre arrachés.

Nous savons en effet que ce type de décor était connu depuis longtemps à l'âge de Constantin. Pline nous dit que la mosaïque de voûte a été introduite à Rome vers le milieu du Ier siècle de notre ère, et ce renseignement est confirmé par d'autres textes.[299] Les premiers restes conservés appartiennent, il est vrai, à une époque plus avancée, aux règnes d'Hadrien et des Antonins.[300] Trop peu nombreux et trop insignifiants pour nous renseigner sur le style, ils corroborent cependant les dires des écrivains. On peut en conclure aussi à l'existence des revêtements de marbre sur les murs.[301]

---

reien der Petrus-Paulus-Katakombe in Peċs," *ibid.*, 2. Halbband (1954), p. 168 et suiv., a attiré l'attention sur ces imitations d'architectures dans la peinture romaine de la deuxième moitié du IVe siècle, en y ajoutant deux exemples de Hongrie. Cf. le compte rendu par F.-W. Deichmann, dans *Byzantinische Zeitschrift*, XLVII (1954), p. 432 et suiv.

[299] Pline, *N. H.*, XXXVI, 64 [189]: *Lithostrata coeptauere iam sub Sulla; paruolis certe crustis extat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit. pulsa deinde ex humo pauimenta in cameras transiere uitro. nouicium et hoc inuentum. Agrippa certe in thermis quae Romae fecit figlinum opus encausto pinxit in calidis, reliqua albario adornauit, non dubio uitreas facturus cameras, si prius inuentum id fuisset aut a parietibus scenae, ut diximus, Scauri peruenisset, quam ob rem et uitri natura iudicanda est.* Nous déduisons cette date du passage cité, d'un autre de Pline (*N. H.*, XXXV, 1), et de deux autres textes, Stace, *Silvae*, 1, 5, 42 et suiv., et Sénèque, *Epist.* 84, 4 et suiv., qui mentionnent des mosaïques de voûte. Sénèque en parle comme d'une invention récente dans le même sens que Pline. Les dates de vie de ces deux auteurs (Sénèque, 5 av. J.-C. à 65 après J.-C., Pline, 26 à 79) nous orientent vers le milieu du Ier siècle.

[300] La mosaïque de voûte la plus ancienne connue se trouve dans la villa adrienne à Tivoli que G. Lugli a étudiée dans *Bullettino della Commissione communale di Roma*, LV, 1928, p. 166 à 175. Il l'attribue à l'époque républicaine, comme le crypto-portique qu'elle décore; à tort pensons-nous avec F. Wirth, *Römische Mitteilungen*, XLIV (1929), p. 144 et *Römische Wandmalerei*, p. 74 et suiv. Elle est du même style que les stucs de l'époque d'Hadrien. C'est une oeuvre isolée, apparemment précoce dont la technique dénonce le tâtonnement du début. — Les restes de mosaïques de voûte dans les salles de thermes de l'âge des Antonins sont plus nombreux. R. Koldewey, "Das Bad von Alexandria Troas," dans *Athenische Mitteilungen*, IX (1884), p. 39 et suiv., en a signalé, et on en a trouvé dans les thermes d'Utique et de Carthage (non publiées). Voir sur la question C. Cecchelli, "Origini del mosaico parietale cristiano," *loc. cit.* (*supra*, n. 44), p. 3 et suiv., G. Brusin, dans *Notizie degli scavi di antichità* (1929), p. 131 et suiv., G. Bovini, "Origine e tecnica del mosaico parietale paleocristiano," dans *Felix Ravenna*, fasc. 14 (Août) 1954, p. 5 à 21, et D. Levi, dans *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton, 1949), p. 4.

[301] Stace et Sénèque, dans les passages cités, décrivent, en même temps que les voûtes en mosaïque du bain dont ils parlent, les précieux revêtements de marbre qu'ils opposent aux murs blanchis à la chaux des ancêtres.

Quoique l'histoire en soit à peine connue,[302] un fait paraît certain: à Rome ce revêtement se développe avec la mosaïque de voûte, à laquelle il semble étroitement lié.

Les maîtres qui ont travaillé dans le Mausolée de la voie Nomentane ont peut-être, les premiers, transporté d'emblée ces revêtements sur les parois et sur les voûtes d'un *mausolée.* Des maladresses dans l'exécution (voûte IX) pourraient le faire penser. Mais nous ne saurions être par trop affirmatifs. Le principe de ce décor était acquis depuis longtemps lorsqu'on a entrepris cette oeuvre.

CONCLUSION

Notre étude nous a montré les aspects multiples du décor de Sainte-Constance. Par sa forme artistique, revêtement de marbre sur les murs et mosaïques dans les voûtes, il appartient à un type déjà séculaire au milieu du IV[e] siècle, mais dont l'évolution nous échappe jusqu'à cette époque. Le goût du faste et de la représentation de l'âge de Constantin et de ses successeurs en a sans doute favorisé et l'éclosion et la diffusion.

Par le contenu, juxtaposition, ou mieux fusion d'une série d'images chrétiennes et de sujets profanes, il se place au contraire, à la limite des âges. Au milieu du IV[e] siècle l'art païen est encore vigoureux à Rome. Toute une série d'oeuvres en attestent la survivance.[303] Mais l'art chrétien, sorti de l'ombre des catacombes, s'apprête à le supplanter. Au service d'une clientèle riche, convertie récemment au christianisme et habituée aux décors traditionnels, il s'ouvre largement à des influences auxquelles il s'est refusé jusqu'alors. C'est dans ces années qu'ont été créés les décors des hypogées que nous venons de nommer. L'ampleur des scènes profanes de leurs fresques dépasse celle de la plupart des peintures qui les précèdent dans les catacombes.

A Saint-Janvier des images rustiques, moisson, vendanges, cueillette des olives, se déploient en larges bandes autour de la voûte et y font les frais

[302] O. Deubner a étudié l'histoire des revêtements de marbre, "Expolitio, Inkrustation und Wandmalerei," dans *Römische Mitteilungen,* LIV (1939), p. 14 à 41 et s.v. *Inkrustation,* dans *RE,* Supplément VII (1940), col. 285,46 à 293,10.

[303] Nous pensons aux nombreuses peintures païennes qu'on a trouvées récemment dans un hypogée de la voie Latine et qui, comme les fresques chrétiennes de ce même hypogée, appartiennent au milieu du IV[e] siècle (voir A. Ferrua, "Una nuova catacomba cristiana sulla via Latina," dans *Civiltà cattolica,* CVI (1956), p. 118 à 131, fig. 4, 6, 7; le même, "Une nouvelle catacombe," dans *Études* (Juin 1956), p. 396 à 404, et E. Josi, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres,* (1956), aux mosaïques de Piazza Armerina que nous datons de la deuxième moitié du IV[e] siècle, et à de nombreuses mosaïques de pavement des IV[e] et V[e] siècles qui représentent des sujets tant mythologiques que profanes.

exclusifs du décor. Dans les lunettes seulement, les restes d'un Bon Pasteur et, peut-être, de Jonas précipité dans la mer rappellent la religion du fondateur. Dans la crypte d'Ampliatus, des architectures illusionistes, égayées par des scènes champêtres, ornent les murs. Dans l'hypogée de Trebius Justus, un large cycle d'images évoque la vie du défunt, ses activités comme gérant d'une grande propriété terrienne et la construction d'une maison, alors qu'un seul médaillon au plafond, un Bon Pasteur, témoigne de sa religion chrétienne.[304]

Et cette fusion de sujets chrétiens et profanes dans l'art funéraire ne se limite pas aux catacombes. Quelques sarcophages parmi les plus beaux de l'époque et tous contemporains ou peu s'en faut des mosaïques de Sainte-Constance, la montrent bien aussi. Celui de Junius Bassus, de 359, a été destiné à l'un des membres de cette aristocratie romaine qui a été l'inspiratrice de cet art. Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui en ornent la face antérieure sont accompagnées sur le côté droit d'images des saisons [305] et d'une scène de moisson, à gauche, de vendanges et du foulage du vin. Le Christ trône entre deux colonnes qui, contrairement aux autres, sont couvertes d'un lacis de ceps de vigne dans lesquels se jouent des génies vendangeurs.[306] Les restes du couvercle, dont seul le bas est conservé, portent les traces de scènes de la vie du défunt.

Sur le sarcophage des *Trois Bons Pasteurs* du Musée de Latran [307] les côtés ont été copiés sur ceux du sarcophage de Junius Bassus, en y apportant de légères modifications.[308] Sur la face avant, les sujets chrétiens sont limités, comme dans les cryptes de Saint-Janvier et de Trebius Justus, aux Bons Pasteurs, le fond étant couvert de rinceaux de vigne et de génies vendangeurs. Suivant un schéma qui remonte au début du IIIe siècle, des scènes

[304] J. Wilpert, "Die Malereien der Grabkammer des Trebius Justus," dans *Konstantin der Grosse und seine Zeit* (Fribourg en Br., 1913). La publication des fresques de la voie Latine nous révèlera sans aucun doute un ensemble de décors profanes d'une étendue insoupçonnée. Mais il faut distinguer dans cette catacombe les chambres à décor chrétien et profane de celles à décor *païen*, où, d'ailleurs, les accessoires décoratifs sont les mêmes. Nous pensons que les unes servaient à l'inhumation des membres chrétiens, les autres à celles des païens d'une même famille, sans doute aristocratique. A. Ferrua, *op. cit.*, expose une vue un peu différente sur la destination de ces diverses peintures. Nous basons la nôtre sur le fait que les sujets chrétiens et les sujets mythologiques ne se trouvent jamais réunis dans une même chambre.

[305] Cf. sur les *six* génies qui représentent *quatre* saisons, H. Stern, *Le calendrier de 354* (Paris, 1953), p. 292 et suiv.

[306] Mêmes sujets sur les colonnes centrales du sarcophage no. 174 du Musée de Latran, qui est à peu près contemporain de celui de Junius Bassus, mais qui n'offre que des images chrétiennes.

[307] No. 181, G. Wilpert, *I sarcofagi*, pl. CXVII, 2–4. L'interprétation des trois Bons Pasteurs, donnée par Wilpert, *ibid.*, I (texte), p. 142, me paraît sujette à caution.

[308] Cueillette d'olives au lieu du foulage du raisin.

champêtres se déroulent en bas de cette face: [309] un petit amour trait une chèvre, d'autres portent ces animaux sur leurs bras, et d'autres encore foulent le raisin dans un pressoir.[310]

Enfin le sarcophage de Lot de Saint-Sébastien [311] est chrétien, sauf les amours au pressoir sous le médaillon central, et les scènes du couvercle qui évoquent la vie du défunt. La partie de gauche en est brisée et l'on ne distingue plus qu'un *cursor* et un personnage portant une cruche, mais à droite se développe un magnifique cortège de chasse.

Peut-on donner à ces sujets profanes une signification autre que celle d'une simple évocation des joies de l'existence terrestre? Nous avons posé cette question à plusieurs reprises au cours de notre enquête et nous y avons répondu par la négative. Mais peut-être faut-il atténuer et nuancer ce jugement. Nous avons dit que l'imagerie chrétienne à Sainte-Constance, comme celle des documents similaires, fresques des catacombes, sarcophages, objets d'usage courant, est née d'idées qui sont autant superstitieuses que religieuses. Cette imagerie se distingue par ses *sujets* bien plus que par *son essence spirituelle* de l'imagerie païenne. Les scènes mythologiques sont supplantées par des scènes chrétiennes, mais aux yeux des fidèles la raison d'être en était sans doute la même. On ne s'étonnera donc pas qu'on leur ait adjoint des images qui évoquent les plaisirs de la vie (jamais des sujets mythologiques).[312] Ces images, loin de s'opposer aux sujets chrétiens, ne pouvaient qu'en accroître l'effet bénéfique. C'est dans ce sens, et dans ce sens seulement, qu'on peut en admettre la signification "symbolique." Un demi-siècle plus tard, à partir du règne de Théodose Ier, l'art chrétien prend un aspect plus sévère. Aucun des grands ensembles de mosaïques du V[e] siècle à Rome et à Ravenne ne possède un caractère profane aussi marqué. Les sujets chrétiens, d'un style grave et solennel, ne sont plus accompagnés de scènes de genre, le regard se concentre sur l'image sacrée.

[309] Cf. le sarcophage de Saint-Laurent-Hors-Les-Murs, étudié par G. Rodenwaldt, "Der Klinensarkophag von S. Lorenzo," dans *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XLV (1930), p. 168 et suiv.

[310] Les socles sur lesquels se tiennent les Bons Pasteurs portent, *par une rare exception*, des motifs purement païens: celui du milieu, un trépied entre deux griffons affrontés, ceux des côtés, deux masques dionysiaques. K. Lehmann-Harleben, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore* (1949), fig. 3 et 4, publie un motif identique, deux griffons affrontant un trépied, d'un sarcophage du début du III[e] siècle.

[311] Publié et étudié par L. De Bruyne, *op. cit.*, dans *Rivista di archeologia cristiana*, XXVII (1951), p. 92 et suiv.

[312] Qu'on se rappelle le cortège de chasse du Mausolée de Centcelles, voir *supra*, p. 186.

APPENDICE I

L'AQUARELLE D'OLLANDA ET SES COPIES PAR LES BARTOLI

L'aquarelle d'Ollanda a été redécouverte par R. Garrucci [313] qui en avait trouvé mention dans les *Vetera monimenta* de J. Ciampini.[314] Cette découverte a ôté une bonne part de leur intérêt à deux gravures des mosaïques de la coupole de Sainte-Constance, l'une publiée par Ciampini (fig. 55),[315] l'autre dans un ouvrage de la fin du XVIIIe siècle (fig. 56),[316] toutes deux signées du nom de P. S. Bartoli (né en 1635 à Pérouse, mort vers 1700 à Rome).[317] Il nous a néanmoins paru utile de montrer la filiation entre l'aquarelle du Portugais et ces deux gravures qui, pendant longtemps, passaient pour être des reproductions fidèles des mosaïques détruites en 1620, alors qu'elles sont prises sur cette aquarelle.[318] Nous en connaissons maintenant la filiation grâce à un certain nombre de dessins de P. S. Bartoli et de son fils Francesco, tous conservés dans des collections anglaises.[319]

P. S. Bartoli a pris une seule copie directe de l'aquarelle d'Ollanda qui se trouve aujourd'hui dans la Bibliothèque d'Eton College (fig. 57). Elle fait partie d'un volume célèbre, le *codex Massimo*, qui appartenait au cardinal de ce nom, collectionneur passionné de dessins d'après l'antique et nonce apostolique auprès de Philippe IV d'Espagne. Ce codex, venu en 1762 en Angleterre chez W. Lock, avait par la suite changé plusieurs fois de propriétaire. Acheté vers 1904 par St. Cl. Baddeley [320] il a été donné, avec d'autres volumes de cette collection, en 1932, à la Bibliothèque d'Eton College.[321] Le travail de Bartoli est une copie parfaitement fidèle; c'est elle qui a été signalée par Ciampini.

L'artiste s'est basé sur cette copie pour faire un dessin élargi (fig. 59) qui se trouve à la Bibliothèque de Windsor, A22, f.9576. Il a ajouté à droite un secteur avec une scène narrative (trois personnages debout) et il a complété le fragment en haut par de petits tableaux rectangulaires qui contiennent des personnages du cycle bachique, et

[313] R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, IV, p. 6 et suiv.

[314] II (Roma, 1699), p. 1 et suiv.

[315] *Ibid.*, pl. I.

[316] J. P. Bellorius et M. A. Causseus, *Picturae antiquae cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum*, (3e éd., Roma, 1791), appendice, pl. II. La 3e éd. seulement contient cette gravure, sur laquelle E. Müntz, dans *Revue archéologique*, XXX (1875), p. 225, n. 1, a attiré l'attention, tout en donnant un renseignement erroné. Cette gravure se trouve dans l'ouvrage cité, non point dans un *recueil*.

[317] Cf. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, s.v. *P. S. Bartoli*.

[318] R. Garrucci, *loc. cit.*

[319] C'est l'extrême obligeance des conservateurs de ces collections, Mlle A. H. Scott-Elliot, de la Bibliothèque royale de Windsor-Castle, M. W.-O. Hassel, conservateur des collections du Duc de Holkham, M. T. Lyon, Bibliothécaire à Eton College, et la très amicale sollicitude de M. F. Wormald, Professeur à l'Université de Londres, et de M. J. G. Beckwith, conservateur-adjoint au Victoria and Albert Museum, qui m'ont permis de réunir et de publier ces documents. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma reconnaissance.

[320] Voir C. Huelsen, dans *Römische Mitteilungen*, XIX (1904), p. 258, et dans *Kuntschronik*, N.F., XVI (1904/5), col. 329. T. Ashby, "Drawings of Ancient Paintings in English Collections," dans *Papers of the British School at Rome*, VIII (1916), p. 49, no. CV/49 (= Ashby II), et le même, *ibid.*, VII (1914), p. 3 (= Ashby I).

[321] Renseignement de M. Lyon.

par un médaillon qui renferme une tenture.[322] Mais il a pris soin de distinguer par la teinte les parties authentiques, qui sont colorées sur fond foncé, de celles qu'il a ajoutées et qui sont simplement dessinées à la plume.[323] C'est ce dessin qui semble avoir servi de modèle à la gravure de Ciampini (fig. 55).

Dans une deuxième aquarelle d'Eton College (fig. 60),[324] probablement l'oeuvre du fils Francesco (1665–1735), une autre scène, un faune jouant de la flûte et un petit amour, est ajoutée à gauche (celle de droite est conservée) et il n'existe plus de différence de teinte entre les parties authentiques et inventées.

Un quatrième dessin enfin, dans la collection du Duc de Holkham,[325] de la même main (fig. 61), me paraît être copié sur la gravure de P. S. Bartoli dans Ciampini (fig. 55).

La gravure dans Bellori et Lachausse, publiée en 1791, donc 56 ans après la mort de F. Bartoli (fig. 56), est-elle l'oeuvre de celui-ci ou d'un autre, exécutée à l'aide de l'un des dessins du père ou du fils Bartoli? Nous ne saurions le dire. Il est cependant clair que cette gravure, aux trois quarts une libre invention, qui a donné à Wilpert l'occasion d'appeler P. S. Bartoli un faussaire,[326] n'a pas été faite pour tromper le lecteur. On a voulu compléter les restes fragmentaires, conservés par la copie d'Ollanda.

APPENDICE II

LE PAVEMENT DE SAINTE-CONSTANCE

Ugonio, dont nous avons pu apprécier l'exactitude et la minutie au cours de notre étude, décrit le pavement du Mausolée dans les termes que voici: [327] *Rimane il pavimento, il quale è tutto e nel mezzo e nei portici intorno e all'altare di marmi spezzati, fragmenti di sepulture, parte profane, parte cristiane et alcune greche, alcune latine, ma poche e quasi tutte rotte et imperfette.* Cette description est confirmée par le dessin de l'intérieur de Sainte-Constance par Ollanda (fig. 52): le sol est composé de plaques de marbre (?) qui, au centre, forment un dessin en croix et sous les colonnes, un décor rayonnant qui existe encore aujourd' hui.

Or, E. Müntz avait signalé [328] un dessin du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, attribué à P. S. Bartoli, qui, d'après la légende inscrite sur cette feuille, représentait une mosaïque de pavement de Sainte-Constance (fig. 58). Tous ceux qui considéraient le décor de cet édifice comme profane [329] ou bachique [330] ont vu dans ce dessin le document le plus important en faveur de leurs thèses.

Ce pavement circulaire, noir sur blanc, présente en son milieu un Silène-enfant, montant un âne, un cippe avec une amphore à sa gauche et un petit amour, levant un

[322] Voir *supra*, p. 186, et fig. 48. — On est cependant surpris de constater que la triade de femmes a été correctement restituée. Bartoli aurait-il connu le dessin de la Marcienne (fig. 21)? C'est très probable, d'autant plus qu'il a dessiné des cartouches dans la deuxième rangée comme l'artiste de la Marcienne.

[323] Les couleurs dépassent cependant un peu les parties authentiques.

[324] Ashby I, p. 47, 96/16.

[325] Ashby II, p. 39, no. 52 (49).

[326] J. Wilpert, *Die Mosaiken und Malereien*, p. 300.

[327] J. Wilpert, *op. cit.*, p. 299, n. 5.

[328] Dans *Revue archéologique*, XXXII (1876), p. 406.

[329] Fl. Jubaru, en particulier dans *Arte*, VII (1904), p. 457 à 468, où il a publié la photographie de ce dessin, p. 460. R. Michel, *Die Mosaiken von Santa Costanza in Rom*, p. 8 et suiv.

[330] K. Lehmann, *op. cit.*, dans *The Art Bulletin*, XXXVII (1955), p. 193 à 196, p. 291.

récipient à boire, à sa droite. En haut et en bas, vers le bord, on voit un autel, l'un orné d'une guirlande et supportant une coupe à deux anses, l'autre enrubanné, un *pedum* appuyé contre la paroi et supportant une amphore. A gauche, un disque (troué?) et un *pedum*, à droite une flûte de Pan sont suspendus dans des pampres de vigne qui recouvrent le fond.

Le caractère bachique de cette composition est évident: il faut admettre que, si elle a décoré le pavé de Sainte-Constance, nous aurions une image, la seule de l'édifice, d'un caractère nettement dionysiaque et donc païenne.

Avant d'en discuter l'authenticité, contesté par Wilpert, précisons-en la provenance. Ce dessin se trouve dans un recueil du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale [331] qui contient les dessins et aquarelles ayant servi aux planches de l'ouvrage du Comte de Caylus, *Recueil de peintures antiques, trouvées à Rome . . .* (Paris, 1753 [rare, 2e éd., 1783]). Ces illustrations sont pour la plupart l'oeuvre de P. S. Bartoli, mais quelques unes sont de la main de son fils Francesco.

A ce recueil sont joints cinq autres dessins, dont celui du pavement de Sainte-Constance. Ils ne figurent pas dans l'ouvrage de Caylus et sauf erreur, n'ont jamais été publiés, exception faite du dessin du pavement de Sainte-Constance. Le personnage qui a réuni ces dessins avec les autres a joint une note manuscrite explicative qui attribue ces cinq dessins à P. S. Bartoli. Or, c'est une erreur manifeste.[332] Trois d'entre ces dessins portent la signature de *Francesco* Bartoli, un quatrième représente une mosaïque trouvée à Rome en 1745, donc dix ans après la mort de cet artiste et 45 ans après celle de son père. Le cinquième dessin, le nôtre, ne porte pas de signature, mais pourrait bien être l'oeuvre du fils.

Que faut-il penser de son authenticité? J. Wilpert l'a catégoriquement niée [333] en le déclarant pour faux. C'est difficile à prouver, et nous ne le pensons d'ailleurs pas. Mais une autre question se pose. Le pavement dessiné appartenait-il à Sainte-Constance? La description d'Ugonio et le dessin d'Ollanda [334] semblent exclure cette possibilité. Depuis le XVIe siècle au plus tard il ne paraît pas y avoir eu de pavement en mosaïque dans le Mausolée.

M. K. Lehmann a pourtant tenté de prouver le contraire.[335] Pour ce faire il cite un passage du *Terzio Libro* de G. Serlio,[336] où l'intérieur du Mausolée est décrit dans les termes suivants: *Ricco di lavori e di belle e diverse pietre, e di musaichi, si nel pavimento, come ne i pareti, ed anchora nel cielo di mezzo e ne la botta che gira intorno.* Serlio aurait donc vu un pavement en mosaïque. A notre avis, et contrairement à celui de M. Lehmann, seule l'explication que Wilpert a donné de ce passage est possible. Serlio a suivi dans la deuxième partie de sa phrase l'ordre observé dans la première, de sorte que *lavori* se rapporte à *pavimento*, *belle e diverse pietre à pareti*, et *musaichi* à *cielo di mezzo* et *botte*. La chose nous paraît évidente du fait que les *belle e diverse pietre* ne se trouvaient que sur les parois. Les mosaïques mentionnées sont celles de la coupole et du déambulatoire, non pas du pavement.

Quant à la légende sous ce dessin, elle ne peut d'aucune manière inspirer la confiance. T. Ashby a montré que les Bartoli, en particulier Francesco, modifiaient de façon

[331] Gd9b; notre dessin au f. 71.

[332] Qu'E. Müntz, *loc. cit.*, n'a d'ailleurs pas commise, contrairement à ceux qui l'ont suivi. Il a laissé l'identité de l'auteur de ces dessins dans le doute. Seul R. Michel, *loc. cit.*, attribue ce dessin correctement à F. Bartoli.

[333] *Loc. cit.*, p. 299.

[334] Qui, croyant avoir affaire à un *Templum Bacchi* (fig. 52), n'aurait certainement pas omis de l'indiquer sur sa vue de l'intérieur.

[335] *The Art Bulletin*, XXXVII (1955), p. 194/195.

[336] (Venise, 1540), p. 18.

arbitraire les légendes de leurs dessins dans un but lucratif.[337] Ils voulaient empêcher leurs clients de les publier. Il en est sans doute de même pour le dessin dit *pavement de Sainte-Constance.* C'est à notre avis la copie d'un pavement antique perdu qu'on a affublé de cette légende.[338]

M. Lehmann pense avoir trouvé encore une autre mosaïque dans le pavement du Mausolée, qui aurait représenté Dionysos jeté à la mer par les pirates.[339] Cette mosaïque a même été le point de départ de sa note sur le décor bachique de Sainte-Constance. L'auteur s'appuie sur l'ouvrage *Le imagini dei deì antichi,* par Vicenzo Catari (Lyon, 1581), p. 363, qui mentionne la scène citée à Sainte-Constance. Comme l'a signalé E. Panofsky [340] ce passage est emprunté à L. G. Gyraldus, *De deis gentium varia . . .* (Bâle, 1548). Or, Gyraldus a publié son ouvrage au moins vingt ans après avoir visité Sainte-Constance. Il écrit donc de mémoire et son témoignage ne saurait prévaloir contre le dessin d'Ollanda qui est de la même époque, et contre la description d'Ugonio. Nous pensons que Gyraldus, induit en erreur par l'idée d'avoir affaire à un temple de Bacchus, et par un souvenir inprécis, a pris l'une des scènes marines de la coupole, peut-être la barque avec les trois personnages, pour Dionysos et les pirates.[341]

PARIS, en mars 1957.

[337] Ashby I, p. 5.

[338] M. Lehmann, *op. cit.,* p. 195, pense en faire ressortir l'authenticité en notant en outre sa ressemblance avec une fresque *d'Isola sacra,* publiée par G. Calza, *La Necropoli di Porto di Roma nell'Isola sacra* (Rome, 1940), p. 126, fig. 56. Or, un autre dessin dans ce même recueil du Cabinet des estampes, et qui a été publié dans Bellori et Lachausse (*op. cit.,* pl. 14) reproduit un pavement, noir sur blanc aussi, de villa Corsina, qui est beaucoup plus proche encore de cette fresque. D'ailleurs ce rapprochement ne prouverait que l'authenticité du dessin, non pas celle de la légende. — L'auteur voudrait placer cette mosaïque au *centre* du Mausolée. A cet endroit se trouvait depuis 1620 l'autel qui y est encore. Or, P. S. Bartoli est né en 1635. Il n'aurait donc d'aucune manière pu dessiner ce pavement *in situ.*

[339] *Op. cit.,* p. 193 et suiv.

[340] K. Lehmann, *op. cit.,* p. 291.

[341] Gyraldus ne dit d'ailleurs rien sur l'emplacement de ce tableau que M. Lehmann place arbitrairement, et contre toute vraisemblance, dans le pavé.